3. JAHRGANG 1957 · HEFT 2

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT
Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseen und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Prof. Dr. Heinz Kindermann) / **Verantwortlicher Schriftleiter:** Univ.-Doz. Dr. Margret Dietrich. **Alle:** Wien I, Hofburg, Batthianystiege / **Erscheinungsweise:** jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / **Anzeigen und Beilagen** werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / **Verlag** Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach, Oberer Plattenweg 37; Wien, IX/72, Frankgasse 4 / **Druck:** Carl Ueberreuter, Wien, IX.

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

INHALT HEFT 2:

Aufsätze

Seite

Ensembletheater — Ideal und Wirklichkeit. Mit Beiträgen von Harry Buckwitz (97) — Alfred Kruchen (99) — Herbert Maisch (101) — Hans Meissner (103) — Christian Mettin (105) — Walter Erich Schäfer (106) — Friedrich Schreyvogl (106) — Oscar Fritz Schuh (110) — Hans Schüler (110) — Hans Schweikart (111) — Hannes Tannert (112) 97

Mimik und Gebärde in Lope de Vegas „El Caballero del Milagro". Von Wolfgang Promies (München) 116

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

ENSEMBLETHEATER — IDEAL UND WIRKLICHKEIT

Vorbemerkung

Das Ensembletheater galt noch bis vor kurzem als Ziel jedes Schauspieldirektors. Das Startheater galt als Ausnahme oder als Abweg. Heute durchlöchern Film- und Fernsehverpflichtungen, kurzfristige Gastspiele, Teilung eines Schauspielers zwischen mehreren Bühnen, so daß er jedem nur für einige Monate zur Verfügung steht, die straffe Ensemblebildung. Die Folge ist, daß von der einen Seite erklärt wird, das Theater als künstlerische Institution sei in Gefahr, wenn es nicht gelinge, das Ensembleprinzip wiederherzustellen. In völligem Gegensatz dazu wieder wird von der anderen Seite erklärt, es hülfe nichts, als den gegenwärtigen Verhältnissen offen zu begegnen, sie als gegeben zu nehmen, aus der Not eine Tugend zu machen und neue Formen des Zusammenspiels zu suchen, die dennoch zu künstlerisch einwandfreien Ergebnissen führen. Da es sich dabei um eine Kardinalfrage des deutschsprachigen Theaters handelt, haben wir eine Reihe führender Theaterleiter gebeten, zu diesem Fragenkreis Stellung zu nehmen. Wir haben die Auswahl so getroffen, daß dabei Leiter der verschiedensten Theatertypen um ihre Meinung befragt wurden. Die Stellungnahmen folgen in alphabetischer Reihung.

Die Redaktion

HARRY BUCKWITZ (Städtische Bühnen Frankfurt a. Main):

Es wäre leichtfertig und willkürlich, wenn man die Augen vor der Tatsache verschließen würde, daß dem überlieferten Begriff des deutschen Ensemble-theaters gegenwärtig von allen Seiten her tödliche Gefahren drohen und daß sich eine verhängnisvolle Entwicklung angebahnt hat, die das deutsche Bühnen-wesen mit schnellen Schritten dem rein kommerziellen Broadway-Theater an-nähert.

Für die wachsenden Schwierigkeiten, ein wirkliches Ensemble durch mehr-jährige Verträge zu binden und in künstlerisch fruchtbarer Gemeinschaft zusammenzuhalten, pflegt jede öffentliche Diskussion zunächst den Schauspieler verantwortlich zu machen, der sich für die einträglicheren Aufgaben bei Film, Synchron, Fernsehen und Rundfunk nach Möglichkeit freizuhalten sucht und darum im Stückvertrag (und auch in diesem mit kurzfristigen Kündigungs-klauseln) die einzige Möglichkeit seiner praktischen Betätigung am Theater erblickt.

Gewiß darf man die Gefahren nicht unterschätzen, die aus der destruktiven Haltung verschiedener Schauspieler für das Ensemble entstanden sind. Man

sollte sie aber auch nicht überschätzen. Der Wandertrieb prominenter Darsteller ist so alt wie das deutsche Hof- und Stadttheater. Man kann bei Goethe und bei Laube schon die gleichen Klagen hören, die auch heute die deutschen Intendanten unermüdlich zu erheben pflegen. Freilich findet man bei den großen Theaterleitern des 19. Jahrhunderts auch das Rezept zur Überwindung der Gastiersucht unter den prominenten Schauspielern. Man läßt sie ziehen, verzichtet notfalls auf die Publizität und den Glanz großer Namen und setzt seine Zuversicht auf die Kraft des dichterischen Wortes und auf die Faszination eines zeitnahen, den Problemen der Gegenwart unmittelbar zu Leibe rückenden Spielplanes.

In jeder Beziehung bedenklicher und ernsthafter erscheinen darum die zahlreichen Gefährdungen des Ensemblebegriffs, die sich im Schoße des Theaters selbst hergestellt haben und die eigentlich erst die Voraussetzungen dafür schaffen, daß der nur durch Stückvertrag gebundene Schauspieler überhaupt sein Fort- und Auskommen findet. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Zahl der Theaterleiter im Wachsen ist, die auf eine ganz- und mehrjährig engagierte Arbeitsgemeinschaft von Darstellern überhaupt keinen Wert mehr legen. Sie scheuen die Belastungen, die ein in allen Fächern vollständiges Ensemble sowohl in finanzieller als auch in dispositioneller Hinsicht mit sich bringt. Ein Ensemble stellt bestimmte Beschäftigungs- und Berechtigungsansprüche, die mit einem Spielplan von ausgeprägter soziologischer und stilistischer Eigenheit nicht immer ganz leicht zu vereinbaren sind. Auch das für den Film völlig legitime Mittel der extrem individuellen Besetzung trägt, wenn es vom Theater übernommen wird, dazu bei, die Mitglieder des Ensembles zu vernachlässigen und zu mindest bei wichtigeren Rollen nach der vollkommen „stimmenden" Besetzung zu suchen.

Der gefährlichste Angriff des Theaters gegen den Ensemblegedanken aber wird von der wachsenden Anzahl der Gastspielunternehmungen geführt, die jeweils für ein Stück und eine Tournee die Darsteller mehr oder minder wahllos nach der Marktqualität ihres Filmnamens zusammen engagieren und diesen Darstellern maßlos überhöhte Gagen zahlen können, da ja, anders als im wahren Ensembletheater, jeder Schauspieler an jedem Abend seine Pflicht zu tun hat und eine zeitweilige Beschäftigungslosigkeit entfällt. Erst diese Gastspielunternehmungen haben den nur im Stückvertrag spielenden Darsteller mit seinen Gegenforderungen, die hinter den höchsten Filmhonoraren kaum zurückbleiben, auf die Dauer lebensfähig gemacht. Setzt sich diese Entwicklung fort, so könnte sie in der Tat das Ende des deutschen Ensembletheaters bedeuten. Eine Form des Theaters, deren Vorzüge von aller Welt anerkannt werden und auf der allein und bis heute noch das anerkannte künstlerische Niveau und der stilistische Reichtum der deutschen Bühnenkunst beruhen. Die Verantwortlichen, jeder an seinem Ort und nach seinen Mitteln, haben also alle Veranlassung, dafür Sorge zu tragen, daß die gültige Form des deutschen Theaters, die in jeder Stadt mit einem festen Ensemble einen nur dieser Stadt zugehörigen Theaterstil ausprägt, auch für die Zukunft erhalten bleibt.

ALFRED KRUCHEN (Städtische Bühnen Oberhausen):

Die schönste und zugleich verantwortungsvollste Aufgabe eines Theaterleiters, die geistige Linie seiner Bühne im Spielplan sichtbar zu machen, ist nur mit Hilfe seiner darstellenden Kräfte zu erfüllen. Diese, bei aller Wertschätzung der Einzelpersönlichkeit, zu einem geschlossenen Spielkörper zu formen, gehört mitbestimmend zur künstlerischen Zielsetzung bei der Gesamtplanung. So lange ein Theater existiert, besteht auch in dieser Hinsicht die Sehnsucht und das Bemühen nach einem festen „Ensemble". Gewiß war und ist die Zusammensetzung einer Darstellergemeinschaft modischen Einflüssen unterworfen. Ensembletheater, Startheater, Managertheater in ihren Begriffen deuten die Richtung früherer und heutiger Entwicklungen an. In unseren Tagen wird die gemeinsame Arbeit am theatralischen Kunstwerk getrübt durch die Anziehungskraft des Films, des Funks und des Fernsehens, wobei Geltungsbedürfnis, Reklame und Geld den Idealismus vieler Künstler vergewaltigen, ganz abgesehen davon, daß die Auswirkungen des filmischen Geschehens den Inszenierungsstil, die Stückebesetzung und auch die Darstellung nach verschiedenen Richtungen hin ungünstig beeinflussen können.

Die Neigung beispielsweise, Rollenbesetzungen in zeitgenössischen Werken nach der Typfrage durchzuführen, darf als Imitation filmischer Wirklichkeitsnähe angesehen werden, die vor allem in den angelsächsischen Ländern die Bühnenwerke zu größtmöglichen Wirkungen für die wirtschaftlich denken müssenden Theaterunternehmer führte. Ein ähnliches Verfahren, auf die deutschen Theater angewandt, würde bedeuten, daß die Ensemblearbeit nur von Stück zu Stück durchgeführt werden könnte, und daß das Repertoire der Bühnen entsprechend einseitiger sich gestaltet. Neuinszenierungen stünden dann, sollte der ad hoc-Charakter bei Ensemblebildungen eingeführt werden, unter dem Einfluß jener Geschmacksrichtung, die auf der Bühne alles „stimmend" sehen will. Die Folge wäre, daß man etwa für eine entscheidende, von der Nationalität bestimmte Rolle einen entsprechenden Vertreter dieser Nation holen müßte. Unlängst wurde erst an einem westdeutschen Theater die Hauptrolle in einer spanischen Komödie mit einem spanischen Schauspieler besetzt. Diese Besetzung hatte keinen Einfluß auf die Qualität der Aufführung.

Die Stärke der deutschen Theater liegt in der Vielseitigkeit ihrer Spielpläne. Die Ensemblegemeinschaft, geübt in den verschiedensten Darstellungsstilen, vermag — theoretisch — eine stärkere Gesamtleistung zu vollbringen, als es der Natur nach nur vorübergehend zusammengestellte Spielgemeinschaften vermögen. Selbst für den Schauspieler ist es nicht unbedingt fruchtbar, wenn er zum Darsteller seines eigenen Typs wird. Mögen damit zunächst auch größere Wirkungen verbunden sein, so bleibt, auf die Dauer gesehen, dieser einseitige Vorgang ein starkes Hemmnis für fruchtbare szenische Phantasie. Selbstverständlich müßte die Schauspielergemeinschaft einer mittleren und auch größeren Bühne an Werke herangeführt werden, die dem Charakter des Ensembles entsprechen. Man dürfte vielleicht in diesem Zusammenhang von betont roma-

nischen Ensembles und von weniger komödiantisch veranlagten Spielgemeinschaften sprechen. Die Schwierigkeit, zum Beispiel eine vollgültige Goldoni-Aufführung zu erstellen, oder selbst die Hemmnisse, die mitunter bei Molière-Aufführungen auftreten, könnten vermieden werden, wenn man entweder diese Stückgattungen zunächst als Ensembleübungen mehr pflegt, oder aber auf Aufführungen dieser Werke verzichtet.

Als große Eigentümlichkeit läßt sich leider nicht wegleugnen, daß Deutschland, das Land mit den meisten stehenden Theatern, nicht über eine zentrale Schauspielakademie verfügt, die einen Nachwuchs heranbildet, der vom handwerklichen Können her die geeigneten Voraussetzungen mitbringt, stilsicher die anerkannten Werke des Repertoires nachzuempfinden. Die Schauspielschulzeit, meistens in Verbindung mit Bühnenpraxis, dient nicht mehr so sehr der vorbereitenden Aufgabe, sondern ist vielfach ein Sprungbrett für „interessante Begabungen", die sich in der Praxis häufig erst das entscheidende Rüstzeug aneignen müssen. Auch auf den Schauspielschulen ist die Typfrage leider bereits ein entscheidender Faktor geworden, der den modischen Gesetzen unterworfen ist. Es wäre daher eine wirkliche Notwendigkeit, großzügige Maßnahmen zu treffen, schauspielerischen Nachwuchs durch umfangreiche Lehrinstitutionen heranzubilden, um so von vornherein einer aus Zweckgründen angestrebten Einseitigkeit entgegenzuarbeiten. In diesem Zusammenhang wäre festzustellen, daß die an den meisten städtischen Theatern gepflegte Operette kaum einen Nachwuchs aufzuweisen hat, der speziell für diese Spielgattung ausgebildet wurde. Das Problem der Operette ist nicht so sehr das Problem unzureichender Werke, sondern stellt sich als Problem darstellerischer Qualitäten heraus. Die darstellerische Vielseitigkeit, wie sie das amerikanische „Musical" verlangt, ist vorläufig auf deutschen Bühnen selten zu finden.

Es bedarf keiner Frage, daß ein „richtig" besetztes Stück eine größere Wirkung haben muß als ein Stück, das aus Spielplangründen einfach angesetzt wurde, weil der Inhalt oder die kulturhistorische Bedeutung den Intentionen der Theaterleitung entsprechen. Vielleicht sollten daher Spielpläne in Besetzungsfragen sorgfältiger abgestimmt werden, wobei man sich entschließen müßte, bedeutungsvolle dichterische Werke lieber ungespielt zu lassen, als sie in nicht adaequater Interpretation einem Publikum vorzustellen, das inzwischen verwöhnt genug ist, nur in überzeugenden Darstellungen, und weniger aus der Begeisterung für das Werk heraus, sich mit dem dramatischen Anliegen zu identifizieren.

Als Erleichterung bei Ensemblebildung erweisen sich erfahrungsgemäß langfristige Verträge, die dem künstlerischen Personal in seiner Gesamtheit Ruhe, Sicherheit und Arbeitsfreude gewährleisten. Schauspieler wachsen an ihren Aufgaben. Die Vielseitigkeit eines Ensembles vermag einem Theater und der Theaterarbeit den entscheidenden Rahmen zu geben, der bestimmend ist für die Qualität der Aufführung.

HERBERT MAISCH (Bühnen der Stadt Köln):

Sie stellen zu Ihrer Beitragsbitte selbst das Thema: „Ensemble=Ideal und Wirklichkeit", und sagen damit alles, was heute noch darüber zu sagen ist. Das Ensemble ist das Ideal! In der Wirklichkeit besteht es an den großen Bühnen schon lange nicht mehr. Wenigstens nicht im früheren Sinn dieses Begriffes, unter dem man das vollendete Zusammenklingen allmählich aufeinander ab=gestimmter Kräfte verstand.

Wenn wir nach der Erfahrung, die wir seit Jahren in dieser Misere gesammelt haben, ohne Postulate aufzustellen, Untersuchungen vornehmen, so müssen wir die von Ihnen gestellte Frage — die schon die Antwort enthält — von verschie=denen Blickpunkten anleuchten, werden aber immer zu Ihrem Ergebnis kommen.

Autor und Regisseur — bei Schauspiel und Oper — müßten aus ihrer egozen=trischen Schau das „Ad=hoc=Ensemble" als das Ideal ansehen. Auch strebt unsere in der Technik verfangene, nach Perfektion verlangende Zeit zweifellos danach.

Aber wo und wie ist dieses „Ad=hoc=Ensemble" außer in Bayreuth, in Salz=burg, in Glyndeburne oder an ähnlichen Orten, also an ausgesprochen „Ad hoc= Theatern", zu verwirklichen? Außerdem: wird die übertriebene Forderung nach ihm nicht die dramatische Produktion zerstören? D. h. werden Autoren und Komponisten noch schreiben, wenn sie wissen, daß ihre Werke nur noch von dem einen Ideal=Ensemble aufgeführt werden können. Denn das wäre die äußerste Konsequenz aus der Forderung nach dem „Ad=hoc=Ensemble". Wollte man das „Ad=hoc=Ensemble" grundsätzlich gutheißen, so wäre das nur in En=suite=Theatern zu verwirklichen, d. h. in Theatern, die ein Stück in Serien= wochen oder monatelang hintereinander spielen. Solche Theater gibt es kaum noch in ein paar Großstädten, und auch dort können sie nur mit Reißern existieren, die eine bestimmte Wiederholungsziffer von vornherein garantieren.

Wir kämen damit zum Broadway=System. Und das hat mit unserem deutschen Mäzenats= oder Subventions=Theater nichts zu tun.

Aus der Struktur dieses Subventions=Theaters, das, aus jahrhundertalter Tradition gewachsen, heute noch so etwas wie eine Hierarchie bedeutet, dem wir den Bestand unseres Berufes und den Stand unserer Kunst verdanken, also aus der Schau des Leiters eines derartigen Theaters gesehen, ist das Ad=hoc= Theater" undurchführbar.

Unser Theater muß nach seiner Aufgabe als Repertoire=Theater geführt wer=den. Nur die Farbigkeit des Spielplans läßt einigermaßen die Zuschüsse recht=fertigen und mit den Einnahmen balancieren. Dieses Repertoire=Theater bedarf des Gesamt=Ensembles, d. h. eines Spielkörpers, mit dem die gegebene Aufgabe durchzuführen ist, das klassische und das moderne Repertoire zu pflegen. Es bleibt immer das größere Talent eines Theaterleiters, ein solches Ensemble um sich zu sammeln, als sich für jedes Stück ein „Ad=hoc=Ensemble" zusammen=zuholen. Hier streiten sich die Aufgaben des Intendanten mit denen des Managers. Dieser ist zweifellos der Zeitgenosse, jener der Künstler!

Wie sollte auch ein solches Repertoire=Theater, das innerhalb einer Spielzeit mindestens 10 bis 15 Werke im Spielplan führt, für jedes dieser Stücke ein „Ad=hoc=Ensemble" beschäftigen? Es bekäme dafür die Schauspieler und Sänger in ganz Deutschland nicht zusammen. Da auf alle diese Schauspieler und Sänger an anderen Theatern wieder andere Aufgaben warten, wäre ein solches Durcheinander terminlich und organisatorisch gar nicht zu lenken, geschweige denn zu bezahlen.

Nein — wir müssen am Gesamt=Ensemble festhalten, wenn nicht unsere Theater als Besitz unserer Städte und — das erscheint mir in diesem Zusammen= hang fast noch wichtiger — als Besitz unserer Schauspieler und Sänger verloren= gehen sollen.

Es wird immer möglich sein, den einen oder anderen „Ad=hoc=Schauspieler oder =Sänger" für die eine oder andere aus den eigenen Kräften schwer oder gar nicht besetzbare Rolle dazu zu engagieren. Aber selbst das will überlegt sein. Denn wir dürfen unseren Mitgliedern den Aufstieg zu den Spitzen ihrer Aufgaben nicht verwehren. Wir haben außer der Aufgabe der — man gestatte mir dieses furchtbare Wort — Perfektion unserer Gesamtproduktion (sprich Inszenierung) auch die Aufgabe für die werdende „Perfektion" des einzelnen Schauspielers und Sängers zu sorgen, der sich uns anvertraut hat.

Die ganze Frage um das Ensemble in der oder jener Form ist nach der Auf= lösung und durch die großen Verluste an Bühnen und Personal ins Rollen gekommen. Sie ist weitergerollt, seit Film, Funk, Synchronisation und zuguter= letzt noch das Fernsehen unsere Zusammenarbeit, sprich unser Ensemble, durch die materiellen Überangebote künstlerisch untergraben.

Daß diese Wühlarbeit in einem Augenblick geschieht, in dem die technischen „Künste" längst keine Konkurrenz mehr für das Theater bedeuten, ist mehr als tragikomisch.

Doch wir geben den Mut nicht auf. Wir glauben an den Idealisten im Schau= spieler. Da die Auflösung des Gesamtensembles und die Durchführung des „Ad=hoc=Ensembles" ohne den Gesamtverlust der deutschen Theater nicht mög= lich ist, mögen die, die vom Theater leben — eben der Film, der Funk, die Synchronisation und das Fernsehen — sich endlich einmal mit uns zusammen= setzen und in ihrem eigensten Interesse mit uns beraten, wie man das gesamt= deutsche Theater als die große Nachwuchsschule für sie alle erhalten kann, in= dem man eine bessere Planwirtschaft mit den besten Kräften treibt, als das heute in der sogenannten „freien Wirtschaft" der Fall ist.

Der Deutsche Bühnenverein rührt sich nicht. Vielleicht fängt die Genossen= schaft der deutschen Bühnenangehörigen als die Vereinigung der Betroffenen allmählich an zu begreifen, daß es um mehr geht, als um das größere Honorar bei Film und Funk. Daß es um den Ast geht, auf dem wir alle sitzen. Dann wäre noch viel zu retten.

HANS MEISSNER (Städtische Bühnen Augsburg):

Die Frage nach dem Ensembletheater rührt an die andere nach der Stellung der Bühne in der Gesellschaft. Nach dem Gesetz, daß ohne Klarheit des Gesellschaftsbildes Klarheit des Theaters nicht möglich ist, kann die Schaubühne in der sich verwandelten Ordnung der Gegenwart keinen gesicherten Platz haben, das Verhältnis des Zuschauers zum Theater hat sich geändert. Seit spätestens 1944 (befohlene Schließung der deutschen Bühnen) ist die klassische Vorstellung der „moralischen Anstalt" untergegangen. Aus dem dienenden, empfangenden, zur Einkehr und Läuterung bereiten Zuschauer der Vergangenheit, der im vorhinein zur Unterwerfung unter das Bühnenwerk bereit gewesen ist, ist der Besucher geworden, der Stück und Vorstellung zur Befriedigung seiner privaten Lust zu benutzen wünscht, der jedenfalls den Abend nicht im Sinne des „Vergnügens an tragischen Gegenständen" zu verbringen gedenkt.

Nicht die materialisierten, mechanischen Suggestionsmittel, nicht Film, Funk, Fernsehen sind die eigentliche Ursache der unsicheren Stellung der Bühne, sondern in erster Linie die Katastrophe einer überlebten Sinngebung des „Wahren, Schönen und Guten", der Verfall jahrhundertealter ästhetischer, sozialer, politischer Ideale und, abgesehen von der noch in Fluß befindlichen sozialen Verwandlung, der Mangel eines einheitlichen Gesellschaftsbildes. Der Besucher nimmt in der Regel an der Vorstellung nicht als Glied eines sozialen oder ideellen Gefüges teil, er unternimmt vielmehr in seinem Hunger nach Lebensgenuß den Gang in die Vorstellung als theatralisches Abenteuer. Die Schöpfung der Bühne ist weder für den einzelnen noch für die Allgemeinheit verbindlich.

Unter diesen Umständen wendet der Mensch seinen Sinn mehr oder weniger von den für ihn zweifelhaft gewordenen Inhalten des Bühnenwerkes ab. Er sucht die formal höchste Leistung, die Perfektion, die er bei den drei großen F (Film, Fernsehen, Funk) in hohem Maße findet. Das Theater wird, und zwar in all seinen Stufen, von der kleinsten bis zur größten Bühne, gleicher formaler Forderung unterworfen. Sie kann angesichts der verschiedenen wirtschaftlichen Grundlagen der einzelnen Bühnen und im Hinblick auf den Verlust von wenigstens vier Generationen durch zwei Weltkriege (Nachwuchs und Reife) fast nirgends erfüllt werden. Bei den führenden Bühnen wird der Zerfall der Spielgemeinschaften am deutlichsten sichtbar. Die Vertreter der ersten Fächer gehen nur noch selten eine feste Bindung an ein Theater selbst von internationalem Ruf ein. Sie haben keine Heimat in einem Kunstkörper, sie sind zu Reisenden geworden. Ihr Musterkoffer enthält einige Partien, die sie, wo auch immer, so teuer als möglich abzusetzen suchen. Der Star ist nicht mehr auf seine Firma stolz, also auf die Berliner, Dresdener, Hamburger, Münchener oder Wiener Oper, seine Visitenkarte ist wie sein Reisekoffer mit den Festspielstädten des Erdballes bedruckt. An die Stelle der künstlerischen Bindung des Darstellers an das Ensemble, der gesellschaftlichen an Stadt oder Staat sind andere an persönlichen Ruhm und merkantilen Erfolg getreten. Der

bühnenschaffende Star muß seine technische Leistung aufs Höchstmaß steigern, ohne daß dadurch die organische Gestalt des Bühnenkunstwerkes gesichert wird. Die gleiche Entwicklung zeichnet sich, wenn auch in anderem Maß und anderer Form bei den mittleren Bühnen bereits ab. Hier greifen Rundfunk, Fernsehen, Synchron und Film nach dem Bühnenkünstler, der oft genug um des wirtschaftlichen Vorteils willen nicht mehr an ein Theater fest abschließt oder aber Urlaubsforderungen stellt, welche die Gesamtarbeit bedrohen.

Der ehemals gesicherte Ort des Theaters hatte Künstler und Zuschauer in unmittelbare Lebensgemeinschaft verflochten, ob es sich um Kleinstadt oder Hauptstädte gehandelt hat, ob Gemeinden oder Staaten Unternehmer und Träger der Schaubühne gewesen sind. Auf den Brettern ist seinerzeit zugleich das Anliegen der tragenden wie der nachdrängenden Schicht abgehandelt worden.

Diese Lebensgemeinschaft ist gesprengt. Sie besteht teilweise noch in mittleren und kleineren Städten, wenngleich auch hier die vermögenden Kreise ausbrechen und in die Hauptstädte fahren, der Bequemlichkeit der modernen Verkehrsmittel wie dem snobistischen Reiz der Perfektion gleichermaßen unterliegend. Das Bühnenwerk ist so wenig repräsentativ für die Allgemeinheit geworden, wie umgekehrt diese Allgemeinheit in ihrer gesellschaftlichen Unordnung die legitime Heimat des Künstlers ist.

Die letzten Ursachen für die Bedrohung des Ensembles sind, um es noch einmal zusammenzufassen, nicht Film, Funk, Fernsehen, es sind die fehlende Lebensgemeinschaft von Künstler und Zuschauer, der fehlende gesellschaftliche Ort des Theaters und damit die fehlende Verbindlichkeit des Bühnenwerks sowohl für den einzelnen wie für die Allgemeinheit.

Wie kann der drohenden Gefahr des Zerfalls des Ensembles begegnet werden? Gewiß nicht mit dem Perfektionismus des Konsumtheaters, gewiß nicht mit der Unterordnung der Bühne unter die im besten Fall rein zivilisatorische Forderung des Besuchers an formale Höchstleistung und schon gar nicht mit der sich daraus ergebenden zwangsläufigen Schließung zunächst der kleinen und später der mittleren Theater. Die Frage nach dem Ensemble ist die Frage nach der Gestalt und dem Standort des Theaters in der Gegenwart. Der hierarchische Bau des deutschen Theaters und damit Reichtum und Vielfalt der Theaterlandschaft können nur erhalten und vor Schaden bewahrt werden, wenn die Bühne ihre höchste Erfüllung nicht im ästhetischen Perfektionismus sieht, sondern ihren Beitrag, wo auch immer und nach ihren unterschiedenen Mitteln, zur Gesellschaftsbildung zu leisten bemüht ist, wenn sie als Nachfahre des höfischen und bürgerlichen Theaters der Verwirklichung des sozial-humanitären Theaters zustrebt. Die Entscheidung über die aktuelle und künftige Gestalt des Menschen- und Gesellschaftsbildes wird auch auf der Bühne gefällt. Vom Ausgang dieses Ringens werden auch die Formen des Theaterbetriebes bestimmt. Es stehen sich gegenüber:

Das perfektionistische Star- und Konsumtheater. Es hat kein festes Ensemble, es hat keine Bindung an eine Lebensgemeinschaft, sei es die

einer Stadt, eines Staates oder eines Landes. Der Schaffensantrieb wird bestimmt einmal durch ästhetische, zum anderen durch merkantile Gesichtspunkte, seine Ausstrahlung ist durch seine gelegentliche Tätigkeit an den verschiedenen Spielorten beschränkt, es hat keine gesellschaftsbildende Macht. Es ist im letzten Grund das reisende Managertheater.

Das sozial-humanitäre Theater bedarf des festen Ensembles. Sein Spielkörper muß in der Lebensgemeinschaft mit Stadt, Staat, Land oder Volk stehen. Das Ensemble muß sich einer gemeinsamen Zielsetzung unterwerfen. Das regelmäßige gemeinsame Spiel vor dem großen, gleichen Zuschauerkreis schafft eine weit über das Ästhetische hinausgehende Wirkung. Das Ensembletheater ist das soziale Theater unserer Zeit, das wie die Bühne aller Zeiten humanitäre Aufgaben hat und das schließlich seine Forderung auch an den Zuschauer stellt, es ist die, den Entscheidungen seiner Gegenwart nicht auszuweichen und sich dem Schicksal zu stellen.

CHRISTIAN METTIN (Bühnen der Hansestadt Lübeck):

Um gleich in medias res zu gehen: zwei Umstände erschweren heute eine Ensemblebildung.

1. Die vielen Möglichkeiten zur künstlerischen Betätigung außerhalb des Theaters.
2. Die Situation des Dramas in unserer Zeit.

Unabhängig von der Tatsache, daß Film, Funk und Fernsehen, und nicht zu vergessen Synchronisation, die künstlerische Arbeit im Theater erschweren, wird der Ensembleaufbau gefährdet, da selbst junge und jüngste Kräfte wegen der mit diesen Tätigkeiten verbundenen Nebenverdienstmöglichkeiten sich nur noch ungern in ein Ensemble einfügen wollen. Selbst mehrjährige Verträge, die von der Mehrzahl aller westdeutschen Theater heute angeboten werden, bilden nicht immer einen genügenden Anreiz.

Die Entwicklung des dramatischen Schaffens hat in den letzten Jahrzehnten eine immer stärkere Differenzierung und subtile Psychologie der Charaktere hervorgerufen, so daß heute ein abwechslungsreicher und farbiger Spielplan von einem Ensemble aus sich heraus kaum noch bestritten werden kann, selbst wenn dieses Ensemble noch so umsichtig über einen längeren Zeitraum aufgebaut worden ist. Wenige Theater haben z. B. eine „Anne Frank" oder eine „Alte Dame" für den „Besuch der alten Dame" in ihrem eigenen Ensemble — um nur zwei Beispiele zu nennen.

Die einzige Möglichkeit, diesen Gefahren zu begegnen, sehe ich darin, ein Ensemble aus Künstlern zu bilden, die nicht nur wegen ihrer Begabung am Theater sein können, sondern am Theater sein müssen. Derartige Künstler stellen keine unsinnigen Ansprüche auf Urlaub für Nebenbeschäftigungen. Intendanten und Regisseure müßten sich verschwören, Genehmigungen für Nebenbeschäftigungen so wenig wie möglich zu erteilen. Es gibt durchaus

Künstler in der Spitzengruppe, die einen Film ablehnen, wenn sie eine schöne Rolle in ihrem eigenen Ensemble spielen können. Da sich Gäste aus den genannten Gründen nicht vermeiden lassen, sollten sich solche Gastverträge über einen längeren Zeitraum erstrecken, so daß dem Gast in längerer Probenarbeit die Möglichkeit gegeben ist, mit dem Ensemble zu verschmelzen.

Der ensemblegefährdende häufige Wechsel an kleinen und mittleren Bühnen läßt sich nach meinen Erfahrungen durch intensive Probenarbeit zu Beginn der Spielzeit ausgleichen. Grundsatz: keine Inszenierung sollte unter 25 bis 40 Proben herauskommen. Eine so lange Probenzeit ist heute möglich, da fast sämtliche Inszenierungen wegen des guten Theaterbesuches eine höhere Anzahl von Aufführungen erreichen, als es bisher üblich war. Wichtig ist für die Ensemblebildung auch die regelmäßige Betreuung durch einen Regisseur, der fest dem Haus angehört. Nur so ist es möglich, den ensemblezersetzenden Tendenzen unserer Zeit entgegenzutreten.

Voraussetzung für alle Ensemblebildung aber ist eine Persönlichkeit, die mit Leidenschaft und Treue die Sache des Theaters, an dem sie engagiert ist, zu seiner eigenen macht. Denn die Sache des Theaters lohnt heute, ist doch das Theater nächst Kirche und Universität die einzige Institution, die noch an den Menschen als ein selbstempfindendes und selbstdenkendes Individuum appelliert.

WALTER ERICH SCHÄFER (Württembergische Staatstheater, Stuttgart):

Ensemble wird auch für den, der es verwirklichen will, immer Ideal bleiben und niemals volle Wirklichkeit werden, dazu gibt es heute zu viele Theater und zu wenige gute Sänger. Es wird nicht möglich sein, ein Ensemble mit guten Sängern zu bilden, wenn man ihnen nicht angemessenen Urlaub gibt, um auswärtige Gastspiele zu absolvieren. Ein Ensemble mit mittelmäßigen Sängern durchzuhalten ist einfach, aber wohl kaum lohnend.

Diese Einschränkung voraus. Wenn aber nicht das Ideal eines Ensemble-Theaters vor einem Bühnenleiter steht, dann ist es keiner, sondern ein Manager. Denn nur Ensemble-Theater ist das, was wir mit gutem Gewissen Theater nennen können. Das andere ist eine Reihe von Aufführungen und eben kein Theater. Man hat die wenigen, die sich mit allen Kräften um das Ensemble bemühten, oft die Nachhut eines geschlagenen Heeres genannt. Aber da die Welt sehr merkwürdig geworden ist, so könnte eine plötzliche Kehrtwendung dahin führen, daß sie auf einmal eine Vorhut sind. Und ich glaube, nur diese Hoffnung läßt sie aushalten.

FRIEDRICH SCHREYVOGL (Burgtheater Wien):

Der Begriff „Ensemble" setzt an sich keine Überlieferung voraus. Er kann jeden Tag aus dem Willen und Zusammenhalt von Schauspielern vom leeren

Begriff zur vollen Wirklichkeit werden. Das Teatro Piccolo di Milano, das vor zehn Jahren in einem Mailänder Keller gegründet wurde, reißt heute das Publikum in der ganzen Welt nicht weniger zur Bewunderung hin als das Burgtheater oder die Comédie Française, die aus der Tradition von Jahrhunderten schöpfen.

Eine Ensemblevorstellung beginnt mit der ersten Probe zu wachsen. Mit dem ersten Satz, mit dem der Regisseur anfängt, seinen Schauspielern das Stück auszudeuten. Im praktischen Betrieb wird zwar die „Bauprobe" als erste angeschrieben und die „Arrangierprobe" folgt sehr bald. Der Bühnenraum wird abgesteckt, die Auftritte und Abgänge, die Haltung und die Bewegungen der Schauspieler werden bestimmt. Aber etwas ist noch wichtiger, die Verwurzelung der Schauspieler in dem Boden, aus dem ja die Theatervorstellung wächst, in dem Stück: die Leseproben.

Es gibt große Regisseure, die zu allererst das Stück so lange diskutieren und ausdeuten, bis ihm alle Schauspieler auf den Grund sehen; manchmal sogar dem lieben Gott, der ja die Menschen, die der Dichter schildert, noch früher erschaffen haben muß, in seine himmlischen Karten.

Der Regisseur stellt dabei oft sonderbare Fragen nach dem Mann, der Frau, dem Mädchen, dem Jüngling, die seine Künstler spielen, ja noch mehr, in die sie sich verwandeln sollen. Wie war ihre Familie und ihre Kindheit? Welche kleinen Angewohnheiten oder Besonderheiten haben er oder sie? Wie verhielten sie sich bei ihrer ersten Liebe? Wie bewegen sie sich, wie kleiden sie sich, nicht nur in der Situation, die das Stück gerade zeigt?

Dieses Denkspiel, richtig begonnen, beschäftigt alle, die an ihm teilnehmen, bald so sehr, daß sie auf Stunden das wirkliche Leben vergessen. Bis in die Träume werden sie von dem Stück bewegt, geärgert oder überzeugt. Jedenfalls aber aufs tiefste erregt. Interesse und Erregung, das ist die beste Vorbereitung für eine interessante und aufrüttelnde Leistung.

Vieles, was während der Proben der Regisseur und seine Schauspieler von den Menschen des Stückes sich ein=bilden, hat der Dichter nur gefühlt oder geahnt, es steht gar nicht im Text. Aber die Schauspieler waren eben neugieriger und werden darum „wirklicher", als es dem Text zu entnehmen wäre. Zuletzt sind alle in ihm völlig zu Hause, auch ein Diener, der im vierten Akt nur drei Sätze zu sagen hat. Aber während dieser einen Minute kann er sich so natürlich und selbstverständlich geben, daß er auch von dem größten Schauspieler nicht störend absticht.

Mein Beispiel ist, das versteht sich von selbst, veränderlich. Mancher Regisseur wird seine Schauspieler erst während der Proben im „Menschenraum" des Stückes verwurzeln. Es wird kleine Theater geben, in denen ein Werk so vollkommen lebendig wird, und sehr große Häuser, in denen sich zwischen den großen und den kleinen Darstellern eine verhängnisvolle Kluft auftut. Man ruft die Kleinen nur für eine Szene, in der sie spielen, im übrigen bleiben sie von der Verwandlung der Probenzeit unberührt. Fragt man sie nach dem Stück, geben sie eine Antwort, die dem Enthusiasten einen Schauer über

den Rücken jagt: „Ich kenne nur den Text, den ich zu sprechen habe, das Buch habe ich weder bekommen noch gelesen."

Es gibt sehr erfolgreiche Regisseure, denen das nichts ausmacht. Sie bringen das fertige Bild des Stückes mit auf die Probe und wollen es gar nicht mit dem Eigenwillen und der mitgestaltenden geistigen Neugierde der Schauspieler konfrontieren. Jede Bewegung, ja jeden Tonfall zwingen sie ihnen auf. Sie berauben sich eines großen Zaubers: wie manchmal ganz unerwartet ein Schauspieler die Rolle von innen her wachsen läßt, ja aus der Rolle und dem Schauspieler ein ganz neues Wesen wird, das auch er, der Regisseur, nicht voraussehen konnte. Es können ohne diese Umwandlung sehr exakte und perfekte Vorstellungen zustande kommen, aber sie haben mehr von „Automation" als vom wirklichen Leben des Theaters in sich.

Damit aus einem Haus, in dem eine Ensemblevorstellung gelingt, auch ein Ensembletheater wird, ist freilich noch etwas nötig. Nun muß der Direktor des Hauses, was in seinem Theater vorgeht, als ein einziges großes Stück ohne Ende ansehen, in dem nicht nur alle Mitglieder ihren notwendigen und natürlichen Platz haben, sondern auch das Theater als Ganzes seine Rolle im Leben der Stadt und im Leben der Nation spielt.

Ich will nicht hinter dem Berg halten, welches Beispiel ich vor mir habe: Max Reinhardt. Reinhardt spielte jahrzehntelang das große und erregende Stück „Reinhardt-Theater im deutschen Bühnenleben", wie einmal Laube das Stück „Burgtheater" oder Luise Dumont das Stück „Düsseldorfer Theater". Er spielte es bald in Wien, bald in Berlin, bald in Salzburg, aber auch in dem Seminar in Schönbrunn, das noch heute seinen Namen trägt. Als er mich — ich war noch ein ganz junger Mann — als Lehrer dorthin holte, habe ich nächtelang mit ihm darüber gesprochen. Für ihn hing alles untrennbar zusammen: daß er mit den besten Dichtern und großen Kritikern seiner Zeit nicht nur Diskussionen, sondern etwas wie ein gemeinsames geistiges Leben führte, mit Hofmannsthal, Vollmöller, Beer-Hofmann, Hermann Bahr, später auch mit Ferdinand Bruckner, ja mit Max Mell und dem damals jungen Lernet-Holenia. Unaufhörlich arbeitete er an den Schauspielern, beschäftigte sich mit ihrem Schicksal und ihrem Leben, aber zur gleichen Zeit, in der er mit den berühmtesten Künstlern des deutschen Theaters umging, probte er durch Wochen mit den Allerjüngsten und schenkte ihnen eine Rede über Würde und Bedeutung des Theaters, die alle jungen Schauspieler auswendig lernen sollten. Der erfolgreiche Schauspieler stand höher oder im Vordergrund, aber im selben Raum wie der kleinste und jüngste. Begriff und Benehmen des Stars hatte dort keinen Platz. Daß ein Schauspieler, selbst Moissi oder Jannings, Ernst Deutsch oder Rudolf Forster, die Thimig oder Durieux Reinhardt eine Rolle zurückgeschickt hätten, war einfach nicht denkbar. Freilich, wenn sie sie in die Hand bekamen, war es ja schon mehr als eine Rolle, ein Stück der nächsten Wirklichkeit ihres, des Reinhardt-Theaters, zu dem sie gehörten, wo immer sie standen.

Ist das Theorie? Viele der großen Schauspieler auch des Burgtheaters (Attila Hörbiger, die Wessely, die Dorsch, die Gold, Paul Hartmann) kommen aus die-

ser Erziehung, so wie Aslan und die Seidler aus dem Ensemble des Burg=theaters. Großes Theater lebt also noch oft nur von den Zinsen des schöpfe=rischen Kapitals, das immer wieder neu gebildet werden muß. Ein Star muß entweder zu dem Theater gehören, in dem er spielt, also eigentlich gar kein „Star" sein, oder er zerstört von der Spitze heraus das Theater, das er krönen soll. Wird er gleichsam aus einem fremden Garten in eine Vorstellung gestellt, in der er keine tieferen Wurzeln hat, bleibt auch der größte Eindruck nur ein kaltes Arrangement.

Der Einwand, die Welt sei im Zeitalter des Düsenflugzeuges so klein gewor=den, daß der Schauspieler eben zur Wanderschaft genötigt sei, oder daß der Film und das Fernsehen die großen Talente an sich ziehe, urteilt nur von außen, ohne die wahren Zusammenhänge zu erkennen. Es gäbe heute keine Stars ohne die innere Entwicklung in einem Ensemble. Die immer schwierigere, völlig „über=zeugende" Besetzung großer Rollen zeigt ja nur an, daß die Voraussetzungen zur schauspielerischen Größe immer weniger neu geschaffen und beobachtet werden.

Das Beispiel Amerikas ist kein Gegenbeweis. Dort liegt eben die Vorarbeit, die alle Zusammenhänge klarmacht und beobachtet, in der Gestaltung des Drehbuches, die Filmdramaturgie überprüft alles auf Richtigkeit und Wahr=scheinlichkeit und das Besetzungsbüro sucht den fertigen Typ, der haar=genau der Rolle und ihren menschlichen Forderungen entspricht. Aber das ist nur ein Auskunftsmittel, dort, wo kein großes Theater, das im Mittelpunkt des nationalen Lebens steht, Schauspieler von jener Fülle und Wandelbarkeit heranbildet, die mehr als nur eine „Type" aus sich selbst erschaffen.

Es ist darum nur eine bizarre Umkehrung der wirklichen Verhält=nisse, wenn nun auch große Bühnen in Europa aus der Not des amerikanischen Films eine billige Tugend machen und sich lieber flink die passenden Typen zu=sammenengagieren, statt sich der Gestaltwerdung eines Stückes aus den Künstlern des Hauses, diesem aufregenden und oft überraschenden Lebensprozeß, zu unter=werfen. Damit zieht man nicht nur dem Theater, auch dem Film den Lebens=boden unter den Stücken weg. Wenn allmählich die großen Schauspieler von den Bühnen abtreten werden und der Film im Theater nicht sein Vorbild, son=dern sein Nachbild findet, dann werden sich vielleicht, sobald sie die Wahrheit erkennen, die großen Filmgesellschaften der Welt zusammentun, um in drei, vier großen Theaterstädten der Welt jenes Theater im umfassenden auch geistigen Sinn neu zu begründen, in denen wieder nicht nur „Starletts", sondern schöpfe=rische Schauspieler heranwachsen. Und wenn es die alten Ensembletheater, ihrem Sinn entfremdet, nicht zustande bringen, wird eben eines Tages auch ein deutscher oder französischer Georgio Strehler, ein neuer Stanislawski oder ein junger Barrault in einem Kellertheater beginnen und mit dem Wunder einer allgemeinen Leistung aus unbedingter Hingabe jenen Glauben an das Theater beweisen, zu dem die dazu Berufenen nicht mehr willens oder nicht mehr im=stande sind.

Wir können aber nicht auf solche überraschende Wendungen warten. Sind

wir schon gezwungen, die Wanderschaft der Großen, die uns geblieben sind, zwischen den großen Theatern in Wien, München, Berlin, Frankfurt, Zürich, Düsseldorf und Hamburg hinzunehmen, so könnten doch diese Theater bei ihrer gemeinsamen Aufgabe, die höchsten künstlerischen Maßstäbe, aber auch Geist und Lebensgefühl einer neuen Zeit zu bestimmen, näher zueinanderrücken. Wir sollten in regelmäßigen Leitergesprächen zu fünft oder sechst feststellen und auch gleich praktisch beginnen, was notwendig ist, damit sich unsere Großen, aber auch die Jugend, die im gleichen Raum lebt, da wie dort daheim finden, in einer verwandten unbedingten Hingabe, in der zugleich Leidenschaft und wirkliche künstlerische Höhenluft die Seelen beflügeln. Wir können der Welt immer kräftiger wiederholen, daß wir dem Publikum einer neuen Zeit zwar nicht immer neue vollendete Stücke, aber doch — wie es auch kommt — große Theaterabende zu geben haben, einen Widerschein jener geistigen Wagnisse und Abenteuer, ohne die das Theater zwar nicht sogleich seine Abonnenten und seine Einnahmen verliert, aber, was schlimmer ist: seine Seele und seinen Sinn.

OSCAR FRITZ SCHUH (Theater am Kurfürstendamm, Berlin):

Beides ist möglich: Es entscheidet nicht ein theoretischer Gedanke, sondern lediglich das praktische Resultat. Gelingt es einem Regisseur, im Zeitraum von sechs Wochen ein Dutzend Schauspieler zu einem Ensemble zusammenzuschweißen, dann ist diese Gemeinschaft eben ein Ensemble geworden, ob für sechs Wochen oder zwei Jahre ist dabei völlig belanglos. Umgekehrt sind fünfzig Besitzer von Zwölfmonatsverträgen am gleichen Theater noch lange kein Ensemble. Wenn das Gesicht eines Theaters nicht bestimmt wird von einem ganz bestimmten Darstellungsstil — er kann emotionell, psychologisch, gestisch oder pantomimisch sein —, dann ist die Bezeichnung Ensemble eigentlich recht theoretisch.

HANS SCHÜLER (Nationaltheater Mannheim):

Das Ensemble ist nach wie vor die Grundlage der deutschsprachigen Theaterkultur. Jeder Versuch, das Ensemblesystem unserer staatlichen und städtischen Bühnen aufzulösen und an dessen Stelle etwa das amerikanische Broadway-System einzuführen, hätte zur Folge, daß nur noch in wenigen Großstädten regelmäßig Theater gespielt werden könnte. Gastspiele — und seien sie noch so gut — bieten den vielen mittleren und kleineren Städten keinen Ersatz für die kontinuierliche künstlerische Arbeit eines ortsgebundenen Theaters. Die ständig wachsende Kapazität des theaterempfänglichen Publikums ist das Ergebnis von rund 200 Jahren deutscher Theatergeschichte, die zugleich Geschichte des Ensembletheaters ist.

Wenn heute in einigen Fächern bei steigenden künstlerischen Ansprüchen einzelne Spitzendarsteller nicht mehr fest an ein Ensemble gebunden werden können, sondern ihre Arbeitskraft auf mehrere Bühnen verteilen, so muß dies noch nicht notwendig zur Auflösung des Ensemble-Theaters führen. Gefährlich für die kontinuierliche Arbeit des Theaters wird erst die ständige Beanspruchung der Darsteller durch Film, Fernsehen und Funk, die oftmals die Leistungsfähigkeit der Einzelnen überfordert oder sie ihren Theateraufgaben entfremdet. Im Interesse der verantwortungsbewußten künstlerischen Arbeit muß deshalb vielleicht manchmal eine Einbuße an Qualität in Kauf genommen werden, um das Ensemble zu retten.

HANS SCHWEIKART (Kammerspiele München):

Wie Sie wissen, ist unser Haus (Münchener Kammerspiele) von jeher eine besondere Pflegestätte des Ensemblespieles und des Ensemblegeistes gewesen und es ist für uns alle klar, daß wir diese Tradition weiterführen werden und müssen. Dies kann natürlich nicht durch starrsinniges Festhalten an einem bestimmten Vertragsschema (ganzjähriger Normalvertrag) geschehen. Vielmehr wird es gerade im Interesse der Bildung eines erstklassigen und leistungsfähigen Ensembles nötig sein, hier neue Wege zu gehen und die Bindung des Schauspielers an das Theater variabler zu gestalten (Abschluß kurzfristiger Verträge). In der festgelegten Zeit allerdings muß der Darsteller dann der Bühne voll und ganz zur Verfügung stehen. So ist es an unserem Theater beispielsweise eine Selbstverständlichkeit, daß auch der Spitzenschauspieler mittlere und kleinere Rollen mitspielt. Ohne diese Bedingung wäre ein echtes Ensemble und ein lebendiges Repertoiretheater undenkbar, das auf jeden Fall zu bewahren wir für unsere Aufgabe halten. Denn in der Verödung eines reinen Serienbetriebes wäre der Bruch mit den besten Traditionen des deutschen Schauspiels endgültig vollzogen. Schematische Eintönigkeit würde — selbst bei Voraussetzung bester künstlerischer Leistung! — den farbigen und abwechslungsreichen gemischten Spielplan ablösen, der das Wesen unseres deutschen Theaters ausmacht.

Ich entwickelte kürzlich vor dem hiesigen Kulturausschuß einige Gedanken, die das Thema „Ensemble" grundsätzlich behandeln:

„Es wird sich für die nächste Zeit die Frage erheben, ob wir, jeder für sich, unseren kleinen Acker weiterbebauen sollen ohne nach rechts und links zu blicken, oder ob wir versuchen sollen, durch möglichst viel Wechsel bei den Darstellern, Regisseuren und Bühnenbildnern möglichst viele Varianten der heutigen Theaterarbeit vorzustellen. Freilich, man soll nicht alles können und beide Methoden haben ihre Gefahren. Aber vielleicht ist es gerade dieser Zustand der Unverbundenheit, der Traditionslosigkeit, des ständigen Risikos, der auf der einen Seite unbehaglich ist, doch aber die Quelle einer schöpferischen Unruhe, die wiederum ihr Gutes hat.

Es besteht heute vor allem die Schwierigkeit, die Darsteller, Regisseure und Bühnenbildner für längere Zeit zu binden, es sei denn, man nähme komplizierte Urlaubsklauseln in die Verträge auf; denn durch die Angebote der verschiedenen Branchen der modernen Vervielfältigungstechnik (Funk, Film, Fernsehen, Synchron) ist aus der Berufung zum Schauspieler ein Job geworden, der dem Einzelnen einen so viel höheren sozialen Standard bietet, daß damit das Theater finanziell nicht mehr konkurrieren kann.

Jeder Leiter eines prominenten deutschen Theaters muß sich jetzt durch ein Gewirr von Vertragsklauseln hindurchschlängeln, wenn er eine einigermaßen verantwortbare Besetzung eines Stückes zusammenbringen will. — Wir waren auf diese Entwicklung gefaßt und wissen ihr heute schon von unserer Seite aus zu begegnen. Denn daß trotz all dieser Schwierigkeiten in den entscheidenden Aufführungen der Kammerspiele immer wieder von Ensemblekunst gesprochen werden darf, bestärkt uns in der Überzeugung, daß der Begriff Ensemble eben heute Sache der geistigen Führung ist und nicht mehr Ausdruck für ein bestimmtes Vertragssystem."

Was unsere Verträge betrifft, so ist es vielleicht für Sie noch wissenswert, daß wir mit einzelnen Mitgliedern langjährige Verträge geschlossen haben, in denen das Mitglied ausdrücklich auf Filmurlaub verzichtet.

HANNES TANNERT (Theater der Stadt Baden-Baden):

Vor Zeiten, als das Theater noch nicht bedroht war durch die drei großen Kunstfilter der Technik, durch Funk, Film und Fernsehen, war das homogene Ensemble zusammengefügt, abgestimmt und kultiviert nach dem formenden Willen des „Prinzipals" so etwas wie der Klangkörper eines Orchesters, das unter einem guten Dirigenten immer konsequenter zu seiner spezifischen Eigenart erzogen wird. Ein solches Ensemble hatte die Stileigenart seiner Bühne so konsequent in sich aufgenommen, daß durch diese selbstverständlich gewordene Voraussetzung gewissermaßen eine höhere Ebene geschaffen war, auf der die Probenarbeit intensiver und ökonomischer beginnen konnte.

Freilich waren die Schauspieler jener glücklichen Zeiten der unangefochtenen Vormachtstellung des Theaters weit mehr als heute Protagonisten, Verwandler, Komödianten von echtem Fleisch und Blut. Die Typisierung des Schauspielers, die der Film mit seinem Verismus brachte, war unbekannt. Vielleicht waren die großen Schauspieler jener vergangenen Epoche in ihrem künstlerischen Potential auch stärker, urbaner in ihren komödiantischen Mitteln, unbekümmerter. Wir leben nun einmal im Zeitalter des Epigonentums. Die Spezialisierung ist auf allen Berufsgebieten Methode. Auch der Komödiant ist dieser Entwicklung ausgesetzt. Er muß sie sogar sich zu eigen machen; denn unausgesprochen gilt heute eine allzu große Wandlungsfähigkeit eher als verdächtig. Der Schauspieler unserer Tage wird immer mehr auf seinen Typ festgelegt. Und er selber ist ängstlich darauf bedacht, diese Typisierung seiner künstlerischen

Ausdrucksmöglichkeiten zu pflegen, zu bewahren und zu verteidigen. — Er scheut sich vor Aufgaben, die die Grenzen seiner Spezialisierung zu überschreiten scheinen. Er fürchtet den Verlust der „Persönlichkeit". Das häßliche Wort vom „Versteller" schüchtert ihn ein.

Deutlich spürbar geht die Zeit der großen und echten Komödianten in unseren Tagen ihrem Ende entgegen. Wir sind an Nachwuchs ärmer geworden. Das Reservoir genügt weder den Ansprüchen noch den Anforderungen. Durch die Dezentralisation im Bundesgebiet hat sich eine künstlerische Gewichtsverschiebung ergeben. Der Begriff „Provinz-Theater" ist weitgehendst verschwunden mit dem Verlust der künstlerischen Vormachtstellung der Metropole Berlin. Hohe Subventionen der Theater im Bundesgebiet lassen die Ambitionen dieser Bühnen wachsen und führen zu gegenseitiger Rivalität in einem Ausmaß und einer Härte, wie man sie früher nicht kannte.

Die verhältnismäßig kleine Auslese der sogenannten „großen" Darsteller wird heute von so vielen Bühnen begehrt und umworben, daß man von einer ausgesprochenen Hochkonjunktur für den Bühnenkünstler sprechen kann. Schlägt man den Bühnenalmanach auf, wird man ohne viel Mühe in der Aufzählung der Ensemble einzelner Theater feststellen können, daß fünf, sechs, ja sogar noch mehr Institute von Rang die gleichen Darstellernamen als Ensemblemitglieder für sich verzeichnen. Der Substanzmangel ebenso sehr wie die Prestige-Sucht zwingen die Bühnenleiter, sich auf die verhältnismäßig kleine Gilde der Schauspieler von Namen und Qualität zu stürzen, um mit aller Kompromiß-Bereitschaft diese Künstler als Mitglieder ihres Ensembles aufführen zu können. Dabei steht es von vornherein fest, daß ein solches Mitglied kaum mehr als zwei oder drei Rollen an jeder dieser Bühnen auf Grund der vielfältigen Verpflichtungen spielen wird, kann und will. Schon hier beginnt das Problem des Ensembles.

Aber über diese Zersplitterung hinaus gibt es noch andere weit größere Gefahren. Die ungeheure Konjunktur, die für den Bühnenkünstler durch Film, Fernsehen und Funk erstanden ist und die trotz hoher Subventionen stets die Bühnen außer Konkurrenz stellen wird, untergräbt das Ensemble-Theater in früher nie gekanntem Ausmaß. Wer will es den Schauspielern unserer Zeit, in der ohnedies alle Menschen auf der Jagd nach Profit leben, verübeln, wenn sie diese Konjunktur ausnutzen? Letzten Endes muß die Popularität, die eine Filmrolle bringt, abgesehen von den finanziellen Möglichkeiten, ja sogar die Resonanz, die ein Darsteller mit einer einzigen Fernsehsendung findet, die auf Millionen Zuschauer trifft, diesem reizvoller erscheinen als die schönste Ensemble-Arbeit an der bestgeleiteten Sprechbühne. Dabei brauchen wir durchaus nicht von den sogenannten Spitzenkräften zu sprechen. Dem guten Durchschnittsschauspieler (gewissermaßen das Rückgrat der mittleren Bühnen) bietet sich, relativ gesehen, die gleich große Chance. Es ist daher gar nicht verwunderlich, daß sehr viele, durchaus nicht überragende Darsteller sich ihre Bewegungsfreiheit erhalten möchten, um alle Möglichkeiten, die sich ihnen wirtschaftlich bieten, ausnutzen zu können. Der Jahresvertrag, früher einmal von

der Bühnengenossenschaft hart erkämpft, ist heute für viele reizlos geworden. Immer häufiger begegnet man dem Schauspieler, der sich nur ungern für eine ganze Spielzeit binden will.

Vielleicht entspricht aber diese Entwicklung dem Rhythmus des heutigen Theaters überhaupt. Auch das Publikum ist in seinen Erwartungen und Ansprüchen anders geworden. Die „Typisierung", die der Film gebracht hat, hat es verwöhnter, empfindlicher gemacht und vielleicht auch verdorbener, versnobter. Es verlangt m. E. in weit größerem Maße heute eine absolute Kongruenz zwischen Persönlichkeit und Rolle beim Schauspieler. Es ist skeptisch geworden gegen die Erstarrung. Also sind die Bühnen gezwungen, entweder ihren Spielkörpern eine größere Farbigkeit zu verleihen — das ist nur erreichbar durch eine Ausweitung des Personals — hier aber sind wirtschaftliche Grenzen gesetzt, oder aber durch die Möglichkeit, für einzelne Aufgaben zusätzlich spezialisierte Kräfte kurzfristig einsetzen zu können. Vergessen wir auch nicht die Sucht des Publikums nach dem sogenannten Star, der als Kassenmagnet für jede Bühne eine nicht unwichtige Rolle spielt.

Dieses sind Fakten, mit denen das Theater von heute sich einfach abfinden muß. Selbst Gründgens, der so schöne Worte über die Erhaltung des Ensemble-Theaters gesprochen hat, das er kompromißlos erzwingen will, kann nicht verhindern, daß seine Spitzenkräfte nach wie vor im Film und vor dem Fernsehschirm, ja auch als Gäste an anderen Bühnen tätig sind. Ich finde es ungerecht, wollte ein Theater diese Chancen seinen Spitzenkräften einräumen und den weniger prominenten Schauspielern aus Gründen der Ensemble-Moral verweigern.

Also ist das Ensemble-Theater im Sinne etwa eines Tairoff, eines Reinhardt, einer Luise Dumont heute nicht mehr realisierbar. Die kontinuierliche ruhige Entwicklung, das Gewachsene, das Sublimierte, all das, was man früher unter Ensemble-Kunst verstanden hat, muß verdrängt werden vom Pulsschlag unserer nervösen, individuum-betonten Zeit. Vielleicht gibt es noch eine einzige Ausnahme, das „Brecht-Ensemble", dessen Homogenität wird aber aus ganz anderen ideologischen Quellen gespeist.

Ist es nicht da am besten, wenn das Theater sich die Forderungen der Schauspieler zu seinen eigenen macht? Ein verhältnismäßig kleines Stammpersonal, das von Fall zu Fall nach Individualität ergänzt werden kann, wird auch der Bühne im umgekehrten Sinn Vorteile bringen. Die Gefahr des Leerlaufs, der Beschäftigungslosigkeit und Unzufriedenheit einzelner Darsteller, eine Situation, die durch die Zufälligkeiten einer Spielplanung niemals ganz vermieden werden kann, ist behoben.

Gewiß fordert ein solches System komplizierte Vordispositionen. Der Betrieb wird unruhiger, unbequemer in seiner Lenkbarkeit, unübersichtlicher — vom Zufall abhängiger. — Aber unter Umständen kann auch ein solches System für das Publikum von heute von Interesse und lebendiger werden: Auch in dem, was wir unter Ensemble-Theater im idealen Sinn verstehen, liegt der Keim zur Gefahr eines Manierismus oder einer Sterilität. Es soll durchaus keine Wert-

minderung sein, wenn ich in diesem Zusammenhang etwa das Bochumer Theater zur Zeit Saladin Schmitts nenne. Ich finde es zwecklos, nach Mitteln und Wegen zu grübeln, um etwas zu erhalten oder gar neu aufzubauen, was durch die Gegebenheiten der Zeit überholt ist.

Im übrigen hat sich auch in der künstlerischen Struktur des Theaters von heute manches geändert. Der Regisseur, der Bühnenleiter, der dem Theater nun einmal das persönliche Profil aufprägt, ist heute vielleicht aus der gegebenen Situation heraus empirischer, ultimativer geworden. Er muß stark genug sein, dem Spielkörper die Homogenität eines Ensembles aufzuprägen, auch wenn dieses Ensemble nicht organisch gewachsen ist wie in früheren Zeiten. Bei einer Inszenierung etwa von Sellner am Münchner Residenztheater wird man angesichts der Aufführung von einem „Sellner=Ensemble" sprechen können, um gegebenenfalls bei einer Kortner=Inszenierung an der gleichen Bühne wenige Zeit später den gleichen Spielkörper als „Kortner=Ensemble" apostrophieren zu können.

Vielleicht ist auch die selbstverständliche Voraussetzung des Niveaus — das man früher durch Ensemble=Bildung anstrebte und zu erreichen suchte, heute viel früher von vornherein gegeben. — Vielleicht ist die Qualität des einzelnen Künstlers mit den höheren Ansprüchen, die heute an ihn gestellt werden, ge=wachsen. (Wohl verstanden: im Durchschnitt, nicht in den Spitzen.) Wohin die Entwicklung treibt, ist nicht abzusehen. Ob sie symptomatisch ist dafür, daß eines Tages die feststehenden Bühnen bis auf einige wenige große repräsen=tative Theater den sogenannten reisenden Ensemblebühnen weichen, wie man sie in den latinischen Ländern, in England und Amerika seit langem kennt, ist ebensowenig vorauszusehen wie die Möglichkeit des Wiedererwachens eines Ensemble=Geistes früherer Prägung in einer Zeit, in der das Spannungsverhält=nis zwischen Angebot und Nachfrage durch eine veränderte Grundsituation ausgeglichen wird.

Zusammenfassend: Ich glaube, wir sollten nicht allzu viel vom Ideal des „Ensemble=Theaters" sprechen und daran denken, daß die Verwirklichung des idealen „Ensemble=Theaters" auch in früheren Zeiten rare Einzelerscheinung gewesen ist. Auch damals wie heute waren es Sondererscheinungen, die durch die Persönlichkeitsausstrahlung großer Bühnenleiter und Regisseure verwirk=licht wurden.

MIMIK UND GEBÄRDE IN LOPE DE VEGAS „EL CABALLERO DEL MILAGRO"

Von Wolfgang Promies (München)

Erst spät, mit dem Jahre 1604 nämlich, beginnt die regelmäßige Herausgabe des Lopeschen Theatrum in Sammelbänden, deren Redaktion der Dichter selbst ab 1617 in die Hand nimmt. 1621 erscheint der 15. Band des Sammelwerks, darin enthalten die comedia famosa des Ritters vom Mirakel, welche auch den Titel trägt: El arrogante español[1]). Es dauert jedoch mehrere Jahrhunderte, bis die Kunde von dem Lustspiel ins Ausland dringt. Noch Grillparzers eingehende Lope-Studien erwähnen es mit keinem Wort, während Hans Schlegel mit dieser Komödie Lope neben Shakespeare stellt und 1941 ihre erste Eindeutschung anfertigt[2]). Die Übersetzung Schlegels atmet seine Liebe zum spanischen Theater, ein beredtes Streben, dem heutigen Theater die unbekannte, oft geringgeschätzte Dramatik aus dem siglo de oro spielgerecht zu machen. Darum ist Schlegels „Ritter vom Mirakel" weniger textgetreue Übersetzung als anreizende Übertragung, reichlich gespickt mit Bühnenvermerken, das unmoderne Spielgeschehen zu erläutern. Mit dem Augenmerk auf eine womögliche Aufführung wird Schlegel selbst schon Interpret, der den Bühnenraum mit Requisiten füllt, wo die Lopesche Sprache anschaulich genug war. So läßt Schlegel gleich zu Beginn Luzmán über einen Brunnenrand gebeugt auftreten und als ein anderer Narziß sein hübsches Geckengesicht betrachten. Lope de Vega kennzeichnet dieselbe eitele Gebärdung durch einen Satz: „Bin ich gut angezogen?" läßt er ihn seinen Diener fragen. Schlegel übersetzt in derzeitige Theaterdimensionen, in die Mimik und Gebärde deutscher Schauspieler, während dieser Aufsatz zu ergründen sucht, wie Mimik und Gebärde jener spanischen Schauspieler beschaffen war, die den Ritter vom Mirakel uraufgeführt haben. Es war darum erforderlich, auf den Originaltext zurückzugreifen, wie ihn in etwa die Ausgabe der Madrider Akademie von 1917 vorlegt[3]). Doch ist auch dieser Text nicht

---

[1]) In der Tat scheinen diese nebeneinander verwandten Titel die beständigen Leitworte durch das turbulente Spielgeschehen zu sein, und je nach Erfolg und Gunst darf sich Luzmán den Caballero del Milagro nennen oder muß der spanischen Arroganz sich zeihen lassen. Bezeichnend, daß der spanische Text mit dem Nebentitel endet: „y aqui, senado, se acaba, el arrogante español."

[2]) L. d. V.: Der Ritter vom Mirakel, übersetzt von Hans Schlegel, Berlin 1941.

[3]) El Caballero del Milagro. Neue Akademie Ausgabe (NAA), Bd. 4, Madrid 1917, S. 145—82. Spanische Zitate nach dieser Ausgabe.

ohne Vorbehalt zu lesen. Lope selbst bemerkt in der Vorrede zum 15. Band seiner Komödien: „Ihnen ihre ursprüngliche Form zu geben ist unmöglich." Zu stark sind die Einschübe, Eingriffe des eigenlebendigen Theaters in das Dramengefüge, das von Spiel zu Spiel dem Theaterdichter mehr und mehr entfremdet wird. Eine weitere Schwierigkeit: Direkte Bühnenanweisungen finden sich, ähnlich wie bei Shakespeare, überaus selten und beschränken sich zumeist auf Angabe von Auf- und Abtritt der Akteure. Dennoch liegt in dem lakonischen „sale" und „vase" ein bemerkenswerter Hinweis auf die Art des Zusammenwirkens zwischen Autor und Spielern, denn nur ein Dramatiker, der die Schauspieler, s e i n e Schauspieler, die Bühnenverhältnisse s e i n e s Theaters ganz vor Augen hat, kann es sich erlauben, sein Werk fast ohne weiteres dem Theater auszuhändigen. Lope de Vega ist ein Dramatiker der Art. Wie Ruzzante, Fiorillo in Italien; Hardy, Molière in Frankreich; Ben Jonson, Shakespeare in England, die allesamt Dichter u n d Schauspieler gleichermaßen waren, ist auch Lope diese schöpferische Personalunion eingegangen, ist ein fruchtbarer Playwright, aber als Gracioso und Gärtner Belardo auch Darsteller in eigenen Stücken.

Daher sollte die Betrachtung des W o f ü r: mit welchem Theater er zusammen, für welches Publikum Lope arbeitet, der Interpretation durchaus dienlich sein. Der enge Kontakt des Dramatikers Lope mit dem Theater seiner Zeit nimmt diesem Unternehmen den Vorwurf, daß es von außen, nicht vom Text her an die Themenstellung herangeht: Es gibt aber in dem Fall kein disparates Innen und Außen, denn Lope erweist sich in seinem Dramenschaffen so auf das Theater ausgerichtet, daß man meinen möchte, ohne die Nachfrage des Publikums, den Bedarf der Bühne wäre Lope, der anscheinend ein Schreiben um des Schreibens willen zumindest in seiner Dramatik nicht kennt, nicht zu jenem „monstruo de naturaleza" geworden, als das Cervantes ihn rühmt. Mit merklicher Genugtuung sagt Lope in der Ekloge an seinen Freund Claudio Conde:

> „Und mehr als hundert (Theaterstücke) hab ich über Nacht
> vom Schreibtisch auf die Bretter gleich gebracht."

Das zeugt weniger von einer leichtfertigen Produktivität, als von lebendigem Wissen um die Erfordernisse der Bühne und einer fundierten Theaterpraxis; hinzu tritt zweifellos die Einwirkung der Schauspieler auf Sujetwahl, Arbeitstempo, Anlage der Rollen, vermutet ja Vossler beispielsweise, daß die Glanzrolle des Caballero del milagro für einen bestimmten Schauspieler geschrieben ist[4]).

Von gehörigem Einfluß auf die Dramatik Lope de Vegas ist ferner das Publikum seiner Zeit, überwiegend die Leute aus dem Volk, Handwerker, aber auch der Pöbel der Straßen, welche die öffentlichen Theater Madrids füllen und als berüchtigte „Mosqueteros" eine oft unsachliche, aber in Beifall oder Ablehnung gleich impulsive Geschmacksdiktatur üben (wie die Groundlings in Shakespeares

[4]) Karl Vossler, L. de V. und sein Zeitalter. München 1932, S. 225.

Globe-Theatre). Es ist überliefert, daß im 17. Jahrhundert ein Schuster als Anführer der Mosqueteros über lange Zeit das Madrider Theater beherrschte und in seinem Bedünken Wohl und Wehe der Schauspieler und Dramatiker stand. Von daher erklärt sich die Benevolenzformel am Schluß der Dramen dieser Zeit, mit der ein demütiger Autor um Gunst heischte. Lope blieb das zwar erspart — selbst aus dem Volk stammend, fand er den Zugang zum Gemüt des Volkes —, desto überraschender jene Bemerkungen, aus denen hervorgeht, daß auch er den Wünschen der launischen Menge willfährig war, die ihn erst auf den „camino comico" gewiesen hat, wie Lope sagt und weiter: „Ich denke mir, daß für die Novellen dieselbe Vorschrift gilt wie für die Komödien, deren Zweck ist, das Volk nach seinem eigenen Geschmack zu befriedigen, wenn schon die Kunst dabei erdrosselt wird[5])."

Darum bevorzugt Lope von den drei Gattungen spanischer Dramatik die der comedia de capa y espada, welche sich vom auto sacramental und von der comedia de teatro, die beide Geistlichkeit mit pompöser Theatralik darbieten, durch die Einfachheit ihres theatralischen Rahmens unterscheidet: Verwandlungsmaschinerie, Bühnenbild und Kostüm waren ihr fremd, ging doch das Spiel in der weltlichen Gesellschaft, unter gewöhnlichen Menschen vor sich, zu deren Darstellung einige Vorhänge und die gebräuchliche Garderobe des Kavaliers, der Dame, des Dieners, des Soldaten, des Handwerkers der Phantasie Genüge taten. Ein Blick auf das Personenverzeichnis der vorliegenden Komödie, das mehrere Edelleute und deren Damen nebst Dienern, Reitknechten, Pagen, Wirt, Kuppler und zahlreicher Soldateska nennt, ordnet den „Ritter vom Mirakel" der bevorzugten Gattung, dem Mantel und Degenstück zu.

Auch das Theater, auf dem diese Stücke vorgestellt wurden, paßte sich dem primitiven Zuschnitt an[6]). Erst seit 1579 besitzt ja Madrid ein fest bestehendes öffentliches Theater: El Corral de la Cruz, dem dann andere Corrales nachfolgen. Unternehmer sind einzelne Bruderschaften, die zwischen mehreren Häusern gelegene Höfe mieteten und zu einem höchst simplen Theater aufbauten, das mit einer Reihe von Bänken gleichsam amphitheatralische Ordnung erhielt, die Fenster der umliegenden Gebäude als Logen benutzte und wesentlich aus dem Patio, dem Stehparterre (der Residenz der Mosqueteros) bestand. Die Bühne dieses „Hof"theaters kennt lediglich Seiten- und Höhenabdeckungen und den traditionellen Hintergrundsvorhang, höchstens, daß für eine Deus ex Machina-Situation „lo Alto del Teatro", eine Art Oberbühne, angebracht wird. Dem Text des „Caballero del Milagro" nach aber scheint für Szenen, bei denen die Oberbühne benötigt wird, die Fensterfront des rückwärtigen Gebäudes Verwendung gefunden zu haben[7]).

Weil das klassische spanische Theater, welches das Theater des Volkes ist,

---

[5]) Bibl. de aut. esp. 38, S. 14.

[6]) Zu diesem Abschnitt Joseph Gregor, Das spanische Welttheater, Wien 1937, und: Weltgesch. d. Theaters, Zürich 1953.

[7]) S. die Bühnenangaben: Isabela se pone a la ventana, S. 159, und: Sale Isabela a la ventana, S. 181.

noch sparsamer in der Verwendung von Requisiten und Dekoration ist als Shakespeares Theater, wurde der Schauspieler genötigt, alles Drum und Dran, das nicht auf der Bühne stand, durch seine Ausdrucksbewegungen, Mimik, Gebärde zu ersetzen oder auch erst einmal zu schaffen. Notwendig muß das zu einem expressiven, um nicht zu sagen, übertriebenen Aktionsstil führen. Dem kommt das spanische Temperament entgegen.

Der südliche Mensch allgemein besitzt ja einen ausgeprägten Sinn für alles Konkrete, ist dem momentanen Erleben gegenüber viel aufgeschlossener als der nordische Typus; es eignet ihm eine Unmittelbarkeit des Empfindens und synchroner Ausdrucksdrang, während ihm Reflektiertheit und alles Abstrakte weniger liegt. Diese Neigung zu Gefühlsimpressionismus überträgt sich ebenfalls auf die Sprache der Romanen, die durch ihre dralle und naive Anschaulichkeit sich auszeichnet, und weiterhin auch auf die Motorik dieser Völker und Spaniens speziell, die es fast unmöglich macht, über die Sprache, abgetrennt von der sie begleitenden Gebärde, zu urteilen: Die Lebhaftigkeit des südlichen Temperaments fordert eine ausladende Gebärdensprache heraus, deren Kennzeichen „Plastizität, Streben nach sichtbarer Darstellung des Gedachten bis zu deutlichster Einprägsamkeit hin" ist[8]). Und zwar beschränkt sich die Gebärde während der Rede nicht auf die einzelne Bewegung von Arm oder Kopf oder Rumpf, sondern es charakterisiert gerade den Spanier, daß seine ganze Persönlichkeit in Mitleidenschaft gezogen wird und in Haltung, Mimik, Artikulation die eigene Erzählung illustriert. Daß hier das Gesagte auch getan wird, dem plastischen Wort die entsprechende Geste zugehört, ist sicherlich der bemerkenswerteste Kontrast zu der gebräuchlichen Kundgabe hierzulande, die entweder die Geste auf das Notwendigste bemißt oder aber gänzlich verpönt, so, daß das Wort durchaus für die Tat stehen kann (s. die zahlreichen Aktionsfloskeln in der Anstandssprache!). Dagegen behauptet die Gebärde im Spanischen eine Position, die oft über die einfache Wortbegleitung hinausgeht, das Wort zu beherrschen scheint und sogar den strikten Wortlaut vertieft, wie ein Beispiel aus dem „Caballero del Milagro" erläutern mag. Gegen Schluß, als den Luzmán sein mirakulöses Glück verlassen hat, ruft ihm der ehemalige Diener Tristán zu: Ojo el picaño[9])! Das heißt wörtlich: Sieh einer den Schelm, und wird von folgender typischer Gebärde begleitet: der Zeigefinger weist auf das rechte Auge und berührt dabei das untere Augenlid, das manchmal auch ein wenig herabgezogen wird[10]). Die Geste betont, vergrößert also das Auge, verleiht ihm das Ansehen einer gewitzten Wachsamkeit, und es erhält so das „Ojo" den zweiten Sinn des Durchschaut!, womit dem anderen gezeigt wird, daß seine Gaunerei offenkundig geworden ist.

Man versteht demnach, warum das spanische Volkstheater so ganz auf szenischen Pomp, Prospekte, farbprächtige Trachten verzichten konnte, die

---

[8]) Ludwig Flachskampf, Span. Gebärdensprache. Roman. Forschungen 52/1938, S. 252.

[9]) NAA, S. 182.

[10]) Flachskampf, S. 236.

Sprache selbst füllt den Raum zur Genüge aus, schafft Atmosphäre, Bewegung, ist das Requisit und Kostüm des Darstellers. Begreiflich daher Lopes Reserviertheit gegen das Ausstattungswesen, das von Italien her ab 1620 auch die spanische Volksbühne zu überschwemmen beginnt:

„Unser Theater hat sich aufgelöst
in Rahmenwerk für Tücher und für Nägel[11])"

schreibt er sarkastisch an Pablo Bonnet.

Alles das: Lopes Kontakt mit dem Volkstheater, das, selbst im Äußeren primitiv, vor einem primitiv schaulustigen, derbgemütlichen Publikum spielt; das spanische Temperament mit seiner impulsiven Gebärdensprache; die ausdrucksvolle Sprachgebung Lope de Vegas, in der Mimik und Gebärde bereits angelegt ist, läßt die Folgerung zu, daß die Gebärde und Mimik im „Caballero del Milagro" von einer drastischen Spontaneität ist, geradezu, unverkünstelt — gleichsam die auf Bühnenniveau erhobene Mimik und Gebärde des angesprochenen Volkes. Gleichwohl ist damit nur die eine Aktionsebene jener Komödie fixiert; die zweite Ebene, die zu der vorher beschriebenen in einem wesentlichen Kontrast steht, soll nun im folgenden dargestellt werden. Ausgangspunkt dieser Untersuchung ist das vielbesagende Wort: El Caballero aus dem Titel unserer Komödie.

Offenbar steht sie damit in der Nachfolge der reichen caballeresken Literatur Spaniens vom Cid bis zu Don Quichote hin, einmal mehr Beweis für die Lebenskraft der Caballería, die nicht umsonst noch heutigentags ohne Zögern dem Spanier zuerkannt wird: Nirgends hat sich das christliche Rittertum früher seiner selbst bewußt werden, in dem Kampf gegen die Antichristenheit sich bewähren müssen. Die Forderungen der Treue, Tapferkeit, Höfischheit, Freigebigkeit — hier sind sie ehrlich gelebt worden. Auch nur in Spanien, dem streng katholischen Land, hat sich das Ritterideal so kraß ausprägen können, das sich zusammensetzt aus christlicher Gesinnung und einer stoischen Haltung, die seit Seneca da zu Hause war. Diese christlich-stoische Verquickung verrät ein Wort wie „el contenente", langhin der Idealbegriff ritterlicher, höfischer Haltung. Er meint zugleich sittlich: Enthaltsamkeit, Maß und ästhetisch die Zurückhaltung in Gefühlsäußerungen, ein gemessenes Betragen (was gebarida, Gebärde ursprünglich bedeutet). In den Siete Partidas Alfons' des Weisen wird der contenente, und zwar eines Königs, genau beschrieben: „sein Gang darf weder schnell noch unstet sein, er darf nicht zu lange stehen, weder zu unbeweglich noch zu unruhig sein, weder allzu aufgereckt noch zusammengekrümmt einhergehen, muß würdevoll zu Pferde sitzen, bei Tisch mit allem Anstand zu essen und zu trinken wissen, und mit der gleichen würdigen Haltung im Bett liegen. Vor allem aber muß er darauf achten, daß er beim Sprechen einen buen contenente einnehme, besonders mit dem Mund, dem Kopf und den Händen, jenen Körperteilen, die die Menschen viel bewegen, wenn sie sprechen, weshalb

[11]) Vossler, S. 196.

er bestrebt sein soll, das, was er sagen will, mehr durch Worte als durch Zeichen auszudrücken[12]).'

Der Vorschrift der contenance zu genügen heißt also seine Emotionen im Zaum halten, Verzicht auf Affektgebärden und unbeherrschte Mimik — eine beschwerliche Schule für das explosive spanische Temperament! Es hat nichts zu besagen, wenn das Beispiel dem 13. Jahrhundert entnommen ist, einem Einzelnen, einem Führer sogar, gilt, weitet sich doch das höfische Gesellschaftsideal mit den Jahrhunderten immer mehr und stellt, nach Erwachen der Individualität, in der Renaissance nicht so sehr den König denn den Edelmann als allgemeinverbindlich heraus, bezeichnend dafür Graciáns Aphorismus aus dem Handorakel: Jeder sei, in seiner Art, majestätisch — „wenn er auch kein König ist, müssen doch alle seine Handlungen, nach seiner Sphäre, eines Königs würdig sein und sein Tun, in den Grenzen seines Standes und Berufs, königlich[13])". Nur die Wertworte ändern sich mit der Zeit, nach Eigenart der Nation, der Wertbegriff jedoch bewahrt sich; und auch das vorbildhafte Muster trägt landeseigentümliche Züge. So bestimmt das Bild des Italieners im 16. Jahrhundert durchweg der Höfling, das Bild des Spaniers dagegen der Soldat, dessen bravura eigentlich die Weltmächtigkeit Spaniens und sein sagenhaftes goldenes Zeitalter heraufführte, währenddem spanische Gebärdung tonangebend und ein spezifisch spanischer Wortschatz der höfischen Gesellschaftsbildung hinzugefügt wurde: la gravedad, la majestad, el sosiego, das die ruhige Gesetztheit meint, und la grandeza, das den anderen Völkern kennzeichnende Merkmal spanischen Nationalcharakters[14]). Diese Ausdrücke bekunden den Stolz des Spaniers, der nicht Arroganz war, die Sicherheit des Mächtigen, Großzügigkeit des Besitzreichen, eine selbstbewußte Würdigkeit, die ihre innere Berechtigung aus der politischen Suprematie Spaniens nahm, und aus dem Bewußtsein, unerreicht zu sein als Vorkämpfer des Katholizismus, Pfleger von Wissenschaft und Dichtung, als Welteroberer, Vertreter höchster Rassereinheit und uralten Adels, als an Gold und Silber reichstes und darum großmütigstes und freigebigstes Volk[15]). Diese wie angeboren vorgetragene Würde verkehrte sich aber in anmaßende Pose, als unter den späteren Philipps die Weltmacht Spaniens zu schrumpfen beginnt und der sieggewohnte spanische Soldat allerorts Rückzugsgefechte liefern muß, der Staat so außen wie innen verfällt. Da eröffnet sich das groteske Schauspiel, wie ein ganzes Volk sich in die Illusion des Theaters flüchtet, das gegen die drohende Realität die spanische Größe und Einzigkeit bewußt konserviert, ein Leben in dem Schein, das die Literatur der Zeit widerspiegelt. Mit dem wird das spanische Gebaren den übrigen Völkern Anlaß zur kritischen Glosse, der spanische Soldat mit seiner degenrasselnden Protzigkeit

---

[12]) Mario Wandruszka, Haltung und Gebärde der Romanen. Zschft. rom. Ph., Beihft. 96, Tübingen 1954, S. 20.

[13]) Graciáns Handorakel und Kunst der Weltklugheit, Stuttgart 1938, Aph. 103, S. 46.

[14]) Wandruszka, S. 83.

[15]) Ludwig Pfandl, Span. Kultur und Sitte d. 16. und 17. Jhdts., München 1924, S. 69.

Nachfolger des miles gloriosus in der italienischen und französischen Stegreifkomödie. „Une gravité trop étudiée devient comique", urteilt La Bruyère.

In Spanien selbst nimmt die Zerrüttung der Gesellschaft, ihrer Moral und Ideale, in dem Pícaro Gestalt an. Der Pícaro ist einmal der degenerierte, verarmte Caballero, der, seiner gesellschaftlichen Stellung verlustig, planlos durch die Lande abenteuert, andererseits der Mann aus niederer Schichte, der den Drang hat, mit den Wirren der Zeit aufzusteigen — der Picarismus ist ein klarer Fall von Proletarisierung der alten spanischen Caballería[16])! Beiden Typen eignet ein anarchischer Individualismus, der sich keiner Satzung mehr hörig weiß, chevaleresk und picaresk ist nach Belieben; ohne ethische Skrupel, unsentimental lebt er dem Augenblick, einmal reich, dann arm — eine letztlich poetische Existenz bei aller Diesseitigkeit. Don Juan ist zu den Pícaros zu zählen, aber auch Don Quichote und zumal Luzmán, der Held aus dem „Caballero del Milagro"[17]). Alle drei wissen noch um die Formen edelmännischen Anstands, aber sie leben sie nicht mehr von innen heraus. Ist der Don Quichote der Ritter von der traurigen Gestalt und einer überidealistischen Weltsicht, so der Lopesche Luzmán der Ritter von der blendenden Gestalt, doch mit einer platt materialistischen Lebenseinstellung. Beide erfüllen so nicht das Ritterideal. Aber während Quichote die tragische Seite repräsentiert, ist Luzmán eine komische Figur. Folgendes Beispiel aus dem Text diene zur Erklärung.

In dem Dialog der ersten Szene des ersten Aktes zwischen Tristán und Luzmán verkündet dieser großspurig sein nobles Bildungsideal: Creo que a la compostura / alguna cosa se debe[18]). Nun bedeutet Compostura an sich das spanische Ideal züchtiger Weiblichkeit, würdiger Männlichkeit, ist die körperliche Manifestation jener Forderung nach Anmut und Würde, die seit der Renaissance das Bild des untadeligen Menschen bestimmt, und sie äußert sich in dem harmonischen Ineins der Glieder wie dem Gleichmaß der Handlungen und Bewegungen. Das jedoch meint Luzmán keineswegs, sondern es ist ihm, wie der Text erhellt, compostura die wirkungsvolle Staffage, so daß Schlegel sinngerecht überträgt:

„Die Kunst, sich schön herauszuputzen, Freund,
gilt klugen Menschen als die wichtigste[19])."

Zwar galt noch dem 16. Jahrhundert die Kleidung als Bestandteil des Körpers und ihre Verschmelzung als Wertkriterium, und es verleiht ja auch der spanischen Cavalierstracht das Vorwiegen der schwarzen Farbe, die Steifheit und Enge des Wamses und der Halskrause jene unnachahmliche Gravität, aber Luzmán hat nicht die Komposition im Sinn, sondern die Extravaganz, die aber ist der Bruch mit dem Maß. Er beweist damit, daß er wohl noch die höfischen

---

[16]) Manuel de Montolíu, El alma de España y sus reflejos en la literatura del siglo de oro. Barcelona 1949, S. 278.
[17]) Dazu Ricardo del Arco y Garay, La sociedad española en las obras de L. de V., Madrid 1941.
[18]) NAA, S. 146. [19]) Schlegel, S. 8.

Bildungsformeln beredt mit sich führt, aber nicht gemäß anzuwenden versteht: er veräußerlicht, verzerrt die ästhetisch-ethische Harmonie höfischen Betragens, indem er es um bewußter Wirkung willen wie sein Kleid annimmt. Dagegen liegt es doch in dem Wesen des Anstandes, daß sich jede Handlung und Bewegung wie von selbst versteht, sich als eine verfeinerte Natürlichkeit, aus größter Kunst gebildet, gibt. Aber die Spannung des „Caballero del Milagro" macht gerade der Kontrast zwischen der wahren — rohen — Natur der Akteure und ihrer gesuchten Natürlichkeit aus, anders ausgedrückt der Kontrast zwischen Geste und Gebärde, wobei mit Flachskampf als Kennzeichen der Gebärde genommen sein soll, daß sie geschieht, unwillkürlich, symptomatisch ist, während die Geste gemacht wird, verfügbar ist, fungiert[20]). Von diesem Bruch zwischen Geste und Gebärde sind alle Personen der Komödie ergriffen, gleich ob Edelmann oder Plebejer. Sie verfügen über die zweckdienliche Geste, das heißt eine Mache von Konvention, Anstand und Moral, und sind beherrscht von der handgreiflichen Gebärde ihrer angeborenen Unanständigkeit. Dieser Kontrast macht letztlich die Komik des Stückes aus, ein Kontrast zwischen dem sich bieder gebenden Schein maßvoller Geste und Gesinnung und dem hemmungslosen Sein ihres wahren Charakters in Gebärde und Handlung.

Die erste Bekundung höfischer Lebensart ist der Gruß, verbunden mit gewinnender Bekomplimentierung, ehrfurchtsvollem Sichverneigen und dankendem Entgelt. So legen auch die Ehrenmänner unserer Komödie hierauf stärksten Wert, wie denn alles, was irgend höfisch anmutet, übertrieben ernsthaft und aufgebauscht zelebriert wird. Es sind gebräuchliche Grußanreden im „Caballero del Milagro", etwa: Señor, en cortesía[21]) oder bombastischer: Dios los guarde, señores españoles / como del mundo y de las armas soles[22]). Die Höflichkeit gebietet es ferner, daß man einem Bewillkommneten seine Dienste anbietet: Vos seáis, caballero, bien venido. / Mandáis que os sirvamos[23])?

Betont wird auch stets die Würde der Nobilität, besonders stark bei Luzmán ausgeprägt, der, seiner Geburt nach Bauernjunge, sich im Ausland einen Adelstitel zulegt: Don Luzmán de Toledo y de Mendoza, / Girón, Enríquez, Lara[24]). Förmlich sieht man ihn mit diesem Namenschwulst selber leibhaft aufschwellen vor bornierter Dünkelhaftigkeit. Fortan will er als „su señoría" oder gar „vuestra señoría[25])" angeredet werden, seine Dienerschaft hat vor ihm niederzufallen und ihm die Füße zu küssen, worauf Luzmán gnädig erwidert: Levántate — Erhebt Euch[26])!

Höflicher Gestus wird aber nicht nur von Cavalier zu Cavalier, sondern auch der dama gegenüber geübt — wenigstens solange man um ihren Besitz ringt. Wie versteht Luzmán zu hofieren, unbekümmert nennt er eine Kurtisane „gentil[27])" und vergleicht eine fragwürdige Edelfrau einer Königin, derartig wäre ihre „grave majestad", ihre ernste Hoheit[28]). Die also Umworbene fühlt sich überaus geschmeichelt, noch dazu ihr Cavalier für ihre Ehre zum

[20]) Flachskampf, S. 207.
[21]) NAA, S. 155.
[22]) NAA, S. 157.
[23]) NAA, S. 158.
[24]) NAA, S. 166.
[25]) NAA, S. 171.
[26]) NAA, S. 170.
[27]) NAA, S. 147.
[28]) NAA, S. 159.

Degen greift — ein vorher abgekartetes Scheingeplänkel — und sie preist seinen anmutigen Rittersinn: con qué gracia me defiende[29])! oder schwärmt: Herrlich ist der wilde Zorn dieses leidenschaftlichen Jünglings[30])! Denn auch cólera fiera steht dem Edelmanne bisweilen gut an, als Gegensatz zur gelassenen Würde das edle Ungestüm in Augenblicken der Gefahr, wo Beherztheit, hinreißender Schwung alles ist: diese Eigenschaften umfaßt die desínvoltura, ein nicht zu übersetzender Ausdruck, dessen Verbalform indessen Aufschluß genug gibt. Es heißt nämlich desenvolver den Arm, den Körper aus der schützenden und hindernden capa herauswickeln (ein weiterer Hinweis auf die Bedeutung der Tracht für das Betragen!). Luzmán also scheint diese desínvoltura auch zu besitzen, aber, wie sich denken läßt, nur als effektvollen Aufputz, gemachte Caballería — es liegt ihm fern, sein Leben ernstlich zu gefährden. Dem Cavalier vom Schlage Luzmáns ist ritterliche Handlungsweise zum höfischen Spiel, die erfüllte Geste des Caballeros in der Hand des Galáns — wie ihn bemerkenswerterweise sein Diener selbst bezeichnet[31]) — zur affektierten Pose geworden. Hübsches Beispiel für die galante Zeremonie, mit der Dame und Cavalier einander begegnen, ist der Dialog zwischen Isabella und Luzmán[32]), ein Muster höfischen Liebesspiels, von einer zierlichen Manieriertheit, die bis in den Parallelismus von beider Mimik und Gestik nachschwingt: Zunächst ist es Luzmán, der scheinbar grollend sein Haupt abwendet, dann, von Isabellas anmutigem Wort besiegt, zu lächeln beginnt — an dieser Stelle ist übrigens die einzige direkte Bühnenanweisung in dem Text des „Caballero del Milagro", die einen klaren mimischen Hinweis gibt: Luzmán „riese", er lacht! — und seine Arme zur Versöhnung reicht: Ea, los brazos son tuyos; dann wiederholt Isabella das gleiche Spiel scheinbaren Schmollens, entwaffneten Lächelns bis zu dem sehnlichen Wunsch: Gib mir deine Arme, endlich!

Dennoch kommt allzu oft das rüde Temperament der sich als Cavalier und Dame gebärdenden Akteure zum Durchbruch. Die Kurtisane Otavia, die von Luzmán mit der Anrede: gentil ausgezeichnet wurde, scheut sich nicht, einem aufdringlichen Verehrer zuzurufen: Ich werde Euch ins Gesicht schlagen[33])! Höfliche Sittsamkeit verwandelt sich kraß in derbe Flucherei: Schurke, na warte, nimm dich in acht[34]) und: Nieder mit dem Hund[35]) sprechen eine handfeste Sprache. Häufige Aposiopesis: Daß dich doch . . . ! läßt breiten Raum für eine bezeichnende drastische Mimik und Gebärde der jähen Bestürzung und wütenden Gegenreaktion. Aufschlußreich auch die vermehrten Hinweise auf ein Aparte — Sprechen der Schauspieler. Hierin tritt sinnfällig einmal mehr der besagte Kontrast zwischen dem Schein und Sein zutage: dem Partner zugewandt wird die Miene höflicher Zucht gewahrt, während das abgeneigte Gesicht den wahren Gefühlen Luft macht.

Wie eine Befreiung wirkt es darum, wenn der eine und andere den Zwang höflicher Geste abtun und sich einmal gehen lassen kann, etwa in einer ordent-

[29]) NAA, S. 159. [30]) NAA, S. 156. [31]) NAA, S. 145/46.
[32]) NAA, S. 172/73. [33]) NAA, S. 147. [34]) NAA, S. 153.
[35]) NAA, S. 159.

lichen Rauferei, und Prügelszenen, Überfälle sind im Text mehrmals angemerkt, sogar mit einer bemerkenswerten Präzision. So schreibt Lope im 1. Akt vor, daß Tristán auf Geheiß seines Herrn einem Sergeanten zwei Hiebe auf den Rücken gibt und davonläuft, der Sergeant daraufhin sich zur Wehr setzt — wie plastisch die Sprache ist, mete mano steht da: legt Hand an ihn — und ihn verfolgt[36]). Gipfelpunkte solcher volkstümlichen Derbheit sind aber zwei Entkleidungsszenen auf offener Bühne, deren eines Opfer die Kurtisane Beatriz, das andere Luzmán ist. Diese Szenen sind mit einer genüßlichen Behaglichkeit ausgeschrieben, und nirgends in dieser Komödie trägt die Gebärde und Mimik mehr das Kennzeichen unverhohlener Habgier und Eigensucht, einer Rohheit, die im Falle Luzmán sich nicht damit begnügt, ihm Geld und Kleidung zu nehmen, sondern den armen Teufel obendrein mit einem Kessel Wasser überschüttet, als er hilfesuchend zu seiner ehemaligen Geliebten eilt[37]).

Weiterer Belege bedarf es sicher nicht, die Behauptung, daß der „Caballero del Milagro" in eine Aktionsebene derb unbeherrschter Gebärde und in eine andere Aktionsebene bemüht kultivierter Geste auseinander bricht, hinreichend zu begründen.

Es hebt sich aber die Hauptperson des Stückes, Luzmán, von seinen gleichgearteten Kumpanen, deren Wünsche in ihrer Gebärdensprache und wahre Gesinnung auch durch die höfische Geste augenfällig hervortritt, insofern ab, als bei ihm ein Grad von Verstellung erreicht ist, der es fast unmöglich macht, die zwei Ebenen bei ihm noch klar zu trennen: Die Fiktion, die Pose ist ihm wie zur zweiten Natur geworden, weshalb auch er allen anderen überlegen ist und bis zuletzt allen Anschlägen entgeht. Seine ständige Mimikry, verbunden mit einer gleichsam animalischen Gewandtheit — denn Erziehung hat er keine genossen — und körperlichen Grazie, bringen es zuwege, daß er alle Welt zu täuschen, ja zu beeindrucken vermag, wie es sein Diener in Worte faßt:

„Wie findig, wie verstellt und doppelzüngig,
wie schlau er kommt und bettelt, zagt und fleht,
die Farbe wechselt, rot und bleich sich macht,
in Wut sich plötzlich, in Bestürzung wirft
und dann im Nu leutselig wird und milde.
Das Leben dieses Burschen, welch ein Bild[38])*!"*

Und die Gestaltung dieses Burschen, welch eine Aufgabe für einen Schauspieler, hat ja Luzmán selbst etwas von dem ewigen Mimen an sich, der vielen als der eigentliche Schauspieler gilt. Es fügt sich in den Zusammenhang jenes Wort Guitrys über Michel Simon: Er ist ein großer Schauspieler, denn er läßt andere empfinden, was er selbst nicht fühlt", dieser Ausspruch könnte auch über Luzmáns Veranlagung getan sein! Darüberhinaus ist Luzmán mit seinem Darstellungsdrang unverkennbarer Romane und, aus seiner Zeit heraus gesehen, wie eine ironische Konzeption nach der Lektüre Graciáns[39]), scheint er

[36]) NAA, S. 153. [37]) NAA, S. 182. [38]) Vosslers Übertragung, S. 225.
[39]) es sei dieser Anachronismus erlaubt!

doch in Wesen und Aktion den Gracián beim Wort zu nehmen, wenn dieser etwa rät, nicht für einen Mann von Verstellung zu gelten: „Die größte Kunst bestehe darin, daß man bedecke, was für Betrug gehalten wird. Im goldenen Zeitalter war die Geradheit an der Tagesordnung, in diesem eisernen ist es die Arglist[40])." Ganz im Sinne Luzmáns auch jener andere Rat Graciáns, im Reden und Tun etwas Imponierendes zu haben! Dadurch, so sagt Gracián, „setzt man sich allerorten bald in Ansehen und hat die Achtung vorweg genommen. Es zeigt sich in allem, im Umgange, im Reden, im Blick, in den Neigungen, sogar im Gange[41])". Wenn auch Luzmán nicht die von Gracián geforderte allseitige Bildung und seelische Tiefe des Weltmannes besitzt, so aber ohne Zweifel etwas von jenem despejo, das mit Silentes' Worten „in einer gewissen und bey jederman beliebten Artigkeit / in einer Annehmlichkeit / die zwar keinen Nahmen hat / aber in der Art zu reden / etwas zu verrichten / oder von etwas zu urtheilen sich spüren lässet" besteht[42]). Ohne dieses „gewisse Etwas" hätte Luzmán nicht der charmante Hochstapler sein können, als den Lope de Vega ihn gezeichnet hat.

Es ist immer die Gefahr einer Darlegung, welche die klare Scheidung verschiedener Ebenen anstrebt, daß der Eindruck der Typisierung entsteht; die aber würde Lopes Komödie völlig entstellen. Bezeichnet Lope ja den Zeitpunkt, da in der spanischen Dramatik die Starrheit der Comedia-Typen einer individuellen Zeichnung zu weichen beginnt, und nicht Typen mit festgelegter Gestik und Mimik beleben die Handlung unserer Komödie, sondern eingehend charakterisierte Persönlichkeiten, die über eine ihnen eigentümliche, ihrer Anlage entsprechende Gebärdensprache verfügen. Das veranschaulicht am besten eine abschließende Betrachtung der komischen Figur im „Caballero del Milagro".

Obwohl die spanische lustige Person, der gracioso, schon in dem vorlopeschen Drama angelegt worden ist, so ist es doch erst Lope de Vega, der ihn vertieft, vervielfältigt in seinen Komödien auftreten läßt. Damit aber, daß der Gracioso bei Lope nicht als ein singulärer Typ, sondern in Gestalt des Dieners, Bauern, Schäfers, Soldaten oder Ausländers und meist zu mehreren in einem Stück auftritt, ist die Notwendigkeit eine Individuation der komischen Züge gegeben. Im „Caballero del Milagro" etwa ist der Hauptgracioso Luzmáns Diener Tristán, ein gewitzter Bursche, der seinem Herrn zwar bei allen Schandtaten behilflich ist, wie es seit der antiken Komödie Rolle des Sklaven, ist der Vertraute und Ratgeber auch seines Herrn, aber er steht ihm letztlich kritisch gegenüber, ist vielleicht sogar geistreicher als sein Herr. Neben Tristán treten weitere lacayos graciosos, wie der Reitknecht, der munter zu tanzen und keck zu singen versteht, sodann der Diener des Sergeanten Filiberto, ein alter Haudegen, ruhmredig, „dessen Phantasie nur um erotische Dinge kreist[43])", ferner der

---

[40]) Gracián, Aph. 219, S. 102 ff.
[41]) Gracián, Aph. 122, S. 55.
[42]) Silentes: Balthasar Graciáns, Homme de Cour oder: Kluger Hof- und Weltmann. Augsburg 1715, 2. Aufl., S. 180.
[43]) H. Schlegel.

Diener des Fähnrichs, dessen ständige Rede nur vom Essen handelt. Schließlich eine komische Galerie von soldados graciosos wie der eitle Fähnrich Leonato, der Sergeant Filiberto, ein bulliger Krieger mit einem täppischen Verstand, der den „Dummen August" in dem Gemisch der komischen Gestalten abgeben muß. Allen Graciosos eignet durchweg realistische Weltanschauung; der Leib steht ihnen näher als die Seele, das Geld über der Ehre, das lächerliche Leben ist ihnen lieber als ein forsches Heldentum: Der gracioso ist ein echter Spanier aus dem Volk, der mit beiden Beinen im wirklichen Leben steht, darum sind Mimik und Gebärde von großer Bedeutung für den Darsteller des gracioso[44]).

Kein anderer spanischer Autor hat diese Rolle mit solcher Vielfalt der Aktion und Gebärdung begabt, so vielfach moduliert wie Lope, nach dessen Abtritt von der Bühne die Gestalt denn auch schnell zu dem wird, was Lopes lebensvolle Sprachgebung immer ausschloß: zur Schablone.

---

[41]) Zu diesem Abschnitt s. Maria Heseler, Studien zur Figur des gracioso bei L. de V., Hildesheim 1933.

MASCHINEN UND MASCHINISTEN DER RAMEAU-ÄRA

Alois M. Nagler (New Haven, USA)

Das durch Quinault-Lully genährte Interesse an Theatermaschinen wurde in den Franzosen durch die Rameau-Ära hindurch wachgehalten, während zur selben Zeit auf den italienischen Bühnen die Maschinen ihre Bedeutung verloren, da sich die italienischen Librettisten von der Mythologie abwandten und historischen Stoffen ihr Augenmerk schenkten. Metastasio kam ohne Maschinen aus. So konnte Luigi Riccoboni 1738 schreiben: „Aujourd'hui que l'Italie les a abandonnées, il n'y a plus qu'en France, et surtout à Paris, où le goût et l'usage des machines se soit conservé. Il est vrai qu'il n'y a jamais porté au degré de perfection où les Italiens l'ont poussé; mais c'est toujours un plaisir de plus pour les spectateurs qui aiment les machines, que de jouir encore d'une chose qui ne subsiste plus dans presque toute l'Europe[1])."

Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte begannen einige Franzosen, die vom Baum der Erkenntnis genascht hatten, den ästhetischen Grundsatz, daß das Wunderbare der Grundpfeiler des lyrischen Dramas sei, anzuzweifeln. Dem Drängen dieser Aufklärer gegenüber verteidigte Marmontel noch einmal den Stand der Unschuld: „Alles ist in dieser Verbindung Betrug, aber alles stimmt zusammen, und diese Übereinstimmung macht die Wahrheit davon aus. Die Musik macht darinnen den Reitz des Wunderbaren, das Wunderbare aber die Wahrscheinlichkeit der Musik. Man ist in einer neuen Welt: es ist die Natur in der Bezauberung, und sichtbar beseelt durch eine Menge Wesen, deren Wille ihr Gesetz ist. Wenn sich die strenge Wahrheit dieses Theaters bemächtigen will, so veränderte sie das ganze System; und wenn sie von dem Wunderbaren, das sie zerstört, nur einige Züge beybehalten wollte, so fällt die Übereinstimmung und die Illusion ganz weg. Man sieht davon ein Beyspiel in der Italienischen Oper. Die erste Idee des wahren Lyrischen Gedichts haben wir aus Italien erhalten. Wir ergriffen sie begierig, und die Italiäner verließen sie. Anstatt der Fabel, wo die Erdichtung in ihrer völligen Gewalt alles übereinstimmend zu machen vermag, indem sie alles vergrößern kann, haben sie Geschichte von einer unveränderlichen Wahrheit zum Innhalte gewählet, wo das Fabelhafte gar nicht statt findet; und mit der Strenge dieser Subjecte wagen sie es, den Gesang, eine Sprache, die doch die fabelhafteste unter allen ist, zu vereinigen . . .

---

[1]) Luigi Riccoboni, Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe (Paris 1738), 139.

Auf einem Theater, wo alles wunderbar ist, scheint es ganz natürlich zu seyn, daß die Art, sich auszudrücken, mit dem übrigen einerley Reitz habe. Der Gesang ist das Wunderbare der Rede[2])."

Grimm war einer der ersten Zweifler gewesen. In seiner „Lettre sur Omphale" (1752) hatte er vorwurfsvoll die Frage gestellt, warum die Texte Metastasios, mit ihrer „belle et heureuse simplicité", in Paris nicht erfolgreich seien[3]). Auch Rousseau konnte sich mit der „Künstlichkeit" der französischen Oper nicht befreunden, mit ihrem „faux goût de magnificence, par lequel on a voulu mettre en représentation le merveilleux, qui, n'étant fait que pour être imaginé, est aussi bien placé dans un poème épique que ridiculement sur un théâtre. J'aurois peine à croire, si je ne l'avois vu, qu'il se trouvât des artistes assés imbécilles pour vouloir imiter le char du Soleil, et des spectateurs assés enfans pour aller voir cette imitation[4])«. Rousseaus Kritik des französischen Opernwesens ist ungerecht, soweit sie von falschen ästhetischen Voraussetzungen ausgeht. Im übrigen darf man ruhig zugeben, daß sich der französische Opernkörper im einzelnen als verwundbar erwies.

Die Ausführung der Flugmaschinerie ließ viel zu wünschen übrig, und die Wolkenwagen, über die Rousseau seinen Spott ergoß, konnten eine technische Vervollkommnung ohne Zweifel vertragen: „Les chars des Dieux et des Déesses sont composés de quatre solives encadrées et suspendues à une grosse corde en forme d'escarpolette; entre ces solives est une planche en travers sur laquelle le Dieu s'asseye, et sur le devant pend un morceau de grosse toile barbouillée, qui sert de nuage à ce magnifique char. On voit vers le bas de la machine l'illumination de deux ou trois chandelles puantes et mal mouchées, qui, tandis que le personage se démène et crie en branlant dans son escarpolette, l'enfument tout à son aise. Encens digne de la divinité[5])." Wenn auch ein von Raffael gemalter und von Leonardo konstruierter Wolkenwagen gerade Rousseau nicht versöhnlicher gestimmt hätte, so war doch die Unzufriedenheit über die mangelhafte Ausführung der Maschinerie nicht nur eine ästhetische Marotte, sondern allgemein. Im Jahr der „Nouvelle Héloise" meldete Favart an seinen Wiener Auftraggeber: „Il y a beaucoup à désirer dans l'exécution des machines; toujours des cordages maussades, et des monstres plus capables d'exciter les ris que d'inspirer l'épouvante: ajoutez à cela des diables qui viennent froidement sur une même ligne, en portant des flambeaux au même niveau[6])." Das Urteil des Theatermenschen stimmt in diesem Falle überein mit dem des Philosophen, der wiederum den Finger auf eine wunde Stelle legte, als er sich über die plumpe Handhabung der theatralischen Fabelwesen lustig machte, „tels que des dragons,

---

[2]) J. F. Marmontel, Dichtkunst ... aus dem Französischen übersetzt (Bremen 1766), II, 237—38.

[3]) Grimm, etc. Correspondance littéraire, philosophique et critique (Paris 1879), XVI, 305.

[4]) Rousseau, La nouvelle Héloise (1761), II. Teil, Brief 23. In der Ausgabe von D. Mornet im Bd. II, 398.

[5]) Ebd. II, 391.

[6]) Favart, Mémoires et correspondance littéraires (Paris 1808), I, 208.

des lézards, des tortues, des crocodiles, des gros crapauds qui se promènent d'un air menaçant sur le théâtre, et font voir à l'opéra les tentations de St. Antoine. Chacune de ces figures est animée par un lourdaut de savoyard, qui n'a pas l'esprit de fair la bête[7])". Und was die leidigen Seile und Schnüre der Flugwerke betraf, über die Favart stolperte, so tadelte Rousseau ihre Sichtbarkeit nur mit größerer Beredsamkeit: kleine viereckige Versenkungen öffnen sich, denen Dämonen entsteigen. „Quand ils doivent s'élever dans les airs, on leur substitue adroitement de petits Démons de toile brune empaillée, ou quelquefois de vrais ramoneurs qui branlent en l'air suspendus à des cordes, jusqu'à ce qu'ils se perdent majestueusement dans les guenilles dont j'ai parlé (dies bezieht sich auf die Wolkensoffiten, die Rousseau vorher als „bäuerliche Lumpen" bezeichnet hatte). Mais ce qu'il y a de réellement tragique, c'est quand les cordes sont mal conduites ou viennent à rompre; car alors les esprits infernaux et les Dieux immortels tombent, s'estropient, se tuent quelquefois[8]).« Auch Grimms Waldstoerchel sah sich durch die Gegenwart der Seile jeder Illusion beraubt: „Et la toile fut levée, et je vis des cordes dans le fond du théâtre[9])." Auch ein anonymer „Harmoniphile" klagt darüber, daß er bei einer Aufführung von „Zoroastre" durch die Bühnenarbeiter plötzlich aus seiner Verzauberung gerissen worden sei: „Les ouvriers paraissaient même aux yeux des spectateurs pendant une scène intéressante, et on les entendait e crier l'un à l'autre: ‚poussez, tirez'[10])."

Die Proteste über das mangelhafte Maschinenwesen der Oper kamen nicht nur aus dem Literatenlager, sondern auch aus dem Schoß des Publikums. Als Lullys „Persée" im Oktober 1746 neu einstudiert wurde, beklagte sich eine Dame der Gesellschaft, daß die in der Oper verwendeten Ungeheuer nicht geeignet seien, die Zuschauer das Gruseln zu lehren. Die Ungetüme der Pariser Oper seien „si chétifs, si gauches, que cela fait pitié[10a])". Mit dem lächerlichen Fabelwesen, das mit seinen „deux pattes grandes comme mon éventail" Andromède bedrohte, könne man nicht einmal Kinder schrecken. Die Dame gibt Mindestmaße an, die für alle Maschinisten verpflichtend sein sollen: für ein Seeungeheuer fordert sie eine Länge von wenigstens 18 Fuß und eine Breite von 6 Fuß. Bei Landungeheuern, wie sie sich zum Beispiel aus dem Blut der Meduse entwickelten, war vor allem der Umstand störend, daß sie „par un ou deux petits garçons sans éducation" in Bewegung gesetzt wurden. Wo blieben da die „attitudes bisarres, les contorsions surprenantes, les élans prodigieux, les vols inouï", auf die der Zuschauer nun einmal Anspruch habe, wenn man ihm mit einem Untier imponieren will.

Das Amt eines Maschinisten war im Rahmen der französischen Opernsinszenierungen des achtzehnten Jahrhunderts von größter Bedeutung und höch-

---

[7]) Rousseau, II, 392.
[8]) Ebd., II, 391.
[9]) Grimm, XVI, 317 (Le petit prophète de Boehmischbroda).
[10]) Anonym, Sentiment d'un harmoniphile (Paris 1756), 157.
[10a]) Mercure de France, April 1747, 104.

ster Verantwortung. Seit dem Erscheinen des ersten Operndrachens am Hofe zu Florenz (1589) hatte die Oper ohne einen Maschinisten nicht auskommen können. In Frankreich wenigstens konnte es darüber keine Debatte geben, und man unterschied lediglich zwischen geschickten und ungeschickten Maschinisten. Die zitierten Zeugnisse für den Schlendrian im Maschinenbetrieb mußten den Eindruck erwecken, daß es zur Zeit Rameaus keine geschickten Maschinisten gegeben habe. Dies war durchaus nicht der Fall[10b]).

1749 gesteht La Porte, daß das Maschinenwesen bisher der schwache Punkt der Oper gewesen sei, daß sich die Lage jedoch in den letzten zwei Jahren durch die Anstellung Arnoulds geändert habe: „On doit convenir cependant que depuis que cette partie est entre les mains du sieur Arnoul, Machiniste du Roi, elle n'est plus reconnoissable; nous avons vû de lui, depuis deux ans, des ouvrages d'une invention & d'une exécution admirable; on en espere encore beaucoup d'autres de son habilité, & l'on se flatte qu'en peu de tems, cette partie de l'Opéra sera portée au même point de perfection que toutes les autres[11])." Arnoulds offizieller Titel war der eines „premier machiniste du roi et de l'Académie Royale de Musique". Seine Tätigkeit läßt sich bis 1765 verfolgen[12]). Seit 1757 hatte er einen äußerst fähigen Mitarbeiter in Louis Alexandre Girault, der sich gelegentlich auch als Bühnenbildner betätigte.

Arnould (auch Arnoul und Arnoult) scheint zuerst im Jahre 1747 Aufsehen erregt zu haben, als er Maschinen für Rameaus „Les fêtes de l' Hymen" konstruierte; damals löste er das Problem der Überschwemmung des Nils (in der zweiten Entrée „Canope"), wie er auch den von Krokodilen gezogenen Wagen des Flußgottes baute, der offenbar den Katarakt herunter fuhr: „La partie des machines est entre les mains du sieur Arnould, Machiniste du Roi; il a de l'invention & une exécution fort sure. Nous avons vû entre autre de lui deux machines de grande distinction: les Cataractes du Nil, & le vol du Dieu, dans les ‚Fêtes de l'Hymen'; & le foudroyement des Titans, dans le deux derniers Opera de MM. de Cahusac & Rameau[13])." Die Titanenszene, von der La Porte hier spricht, bildete den Prolog zu „Naïs" (1749). Wenn der „Mercure" (Mai 1749) auch behauptet, daß Cahusac die wichtigsten Maschinen für „Naïs" entworfen habe, so wird es doch Arnould gewesen sein, der die Librettistenträume den Gesetzen der Mechanik unterworfen hat. Collé steuert noch Einzelheiten

---

[10b]) 1570 war Casanova beeindruckt von der Geschwindigkeit, mit der der Szenenwechsel durchgeführt wurde: „Was mir an der französischen Oper gefiel, das war die Schnelligkeit, womit auf einmal alle Dekorationen auf einen Pfiff hin gewechselt wurden. Hiervon hat man in Italien gar keinen Begriff." Die Erinnerungen des Giacomo Casanova, übertragen von Heinrich Conrad (Leipzig, o. J.), II, 139.

[11]) Joseph de la Porte, Observations sur la littérature moderne (La Haye 1749), I, 236.

[12]) Im Januar 1763 kündet der „Mercure de France" (S. 146) an, daß Girault zum Nachfolger Arnoulds ernannt worden sei. Arnould wird jedoch im Dezember 1763 noch als Chef der Maschinen in Fontainebleau bezeichnet („Mercure", S. 166).

[13]) La Porte, I, 207. Vgl. auch Mercure de France, März 1747, 139—40: „Le Nil se déborde, le Ciel s'obscurcit, on entend le tonnere, & le Dieu sort du fleuve sur un Char traîné par des Crocodiles. Ce spectacle est fort beau & a été fort bien exécuté."

bei: die Titanen „entassent montagnes sur montagnes; une machine enlève les géants et les montagnes à la fois, en sorte que l'illusion est poussée au point de croire que ce sont les fils de la terre qui grimpent sur les rochers qu'ils mettent les uns sur les autres, et qui les font monter jusqu'au ciel, où ils attaquent les dieux; Jupiter alors les foudroie, et la machine s'abîme avec les montagnes et les Géants pêle=mêle; ce qui forme un spectacle fort beau et qui est fort bien exécuté[14])."

Noch im selben Jahr stellte die Uraufführung von „Zoroastre" die größten Anforderungen an den Maschinisten. Im dritten Akt, der vor den Mauern von Baktra spielt, fordert Zoroastre, der Vertreter des guten Prinzips, die Einwohner auf, sich gegen den bösen Abramane zu erheben. Aber, durch Abramane verzaubert, können die Baktrier nicht zu den Waffen greifen. Da ruft Zoroastre: „Tombez murs odieux!", und das Wunder tritt ein: „À sa voix les murs du fond s'écroulent; on voit Erinice le bras levé, & prête à plonger un poignard dans le sein d'Amélite. Le peuple s'écrie; Erinice se retourne, les poignard lui tombe de la main; confuse, désesperée elle fuit en invocant Abramane[15])." Dann folgt eine Liebesszene zwischen Zoroastre und Amélite. Die Baktrier jubeln. Da erscheint der Zauberer Abramane, und wiederum hat der Maschinist alle Hände voll zu tun: „Des vapeurs épaisses percent la terre, il paroît sur cette espece de nuage, la nuit s'empare du Théâtre, Abramane effraye les peuples, & tout fuit, tout abandonne Zoroastre & Amélite. Zoroastre à son tour implore les esprits aëriens le théâtre s'éclaire, & ils paroissent[16])."

Man braucht nur im „Journal" des Intendanten Papillon de la Ferté zu blättern, um den größten Respekt für die Tüchtigkeit der französischen Maschinisten zu bekommen. Was sie in der öffentlichen Oper zu leisten hatten, war Kinderspiel verglichen mit den Anforderungen, die die Hoffeste von Fontainebleau an den Maschinisten (und die Bühnenarbeiter) stellten. Die räumlichen Verhältnisse waren denkbar ungünstig, und dennoch wickelten sich die Verwandlungen mit größter Präzision ab. So bei der Aufführung von „Thésée" (Fontainebleau 1765): „Tout le monde a été étonné de l'exécution des machines, car malgré la petitesse du théâtre et son extrême incommodité, on a fait trois changements de décorations des plus considérables en moins de quatre minutes[17])." Auch die „Mémoires secrets" zollten ihre Anerkennung: „Le jeu des machines est très=exact, quoique très=compliqué. Une des plus belles décorations qui se puissent voir est Minerve descendue dans un nuage qui enveloppe toute la scène, et qui, en disparaissant, laisse voir un palais magnifique à la place de celui que Médée avait embrasé. L'acte des Furies offre quelque chose de plus piquant encore que dans ‚Castor'. Les démons paraissent avoir réellement percé la terre pour obéir à Médée. Les flambeaux dont ils sont armés

[14]) Collé, Journal et mémoires (éd. Bonhomme, Paris 1868), I, 70 (April 1749).
[15]) La Porte, II (1750), 110.
[16]) Ebd., II, 111.
[17]) Papillon de la Ferté, Journal (éd. E. Boysse, Paris 1887), 175.

jettent par intervalles une flamme qui les enveloppe et qui forme le plus bel effet. C'est à M. Laval qu'on est redevable de ces découvertes ingénieuses[18])." Bei der Reprise von „Castor et Pollux" (Fontainebleau 1763) war jedermann erstaunt „que sur un aussi petit théâtre, on ait pu exécuter un opéra aussi compliqué en machines et en décorations[19])." Mitunter mußten bei diesen Hofaufführungen die Dekorationen in zwei Stunden von der Bühne entfernt werden, da das Theater in einen Ballsaal verwandelt wurde[20]). 1771 hatte man Favart-Dunis komische Oper „La reine de Golconde" in Versailles gegeben. Drei Tage später folgte schon die nächste Oper, Mondonvilles „Projets de l'Amour", die nicht weniger als zehn verschiedene Dekorationen beanspruchte. Die technischen Proben hatten $1^1/_2$ Tage gedauert[21]). Daß es unter solchen Arbeitsbedingungen auch zu Versagern kommen konnte, ist verständlich. So bei der Aufführung von „La tour enchantée" (1770) im neueröffneten Theater in Versailles. Bei dieser Gelegenheit wurden 800 Personen auf der Bühne beschäftigt, weil der Graf de Bombelles darauf bestanden hatte, daß die Soldaten seiner Garde auf der Bühne ein Turnier aufführten. Die Maschinisten waren durch die Menge der Mitwirkenden verwirrt worden, zumal sie noch kaum Gelegenheit gehabt hatten, sich mit dem Mechanismus des neuen Theaters vertraut zu machen[22]).

Zu Beginn der sechziger Jahre wird der Name Arnoulds durch den Girаults verdunkelt. Schon 1757 hatten Rebel und Francoeur dem Maschinisten gelegentlich der „Alceste"-Reprise das folgende Zeugnis ausgestellt: „Tout le mécanisme du théâtre est dû à M. Girault, qui vient de donner dans cet Opera des preuves d'un véritable talent, & qui, malgré les difficultés que le local & la complication des vols, des machines & des décorations opposoient à l'exécution, a trouvé les moyens d'en faire faire le service avec une intelligence & une précision qui lui ont attiré les éloges du Public[23])." 1761 war Girаults Ruf schon so gefestigt, daß „L'Avant-Coureur" nach den „Indes galantes" (1761) schreiben konnte: „Les décorations n'ont rien qui mérite une attention particulière: l'illumination du kiosque est blâmée des uns et approuvée des autres. M. Girault a si souvent étonné le public par la beauté du Spectacle qu'il lui a offert dans cette partie, qu'il l'a rendu difficile au dernier point; on attend toujours de cet habile décorateur du neuf et du grand, et telle chose qui ferroit honneur à tout autre, venant de M. Girault, ne passe que pour médiocre, si elle n'est sublime[24])."

---

[18]) L. P. de Bachaumont, Mémoires secrets (Londres 1784), 15. XII. 1765. Laval war der Tanzmeister. Die Verwandlungen hatte Arnould durchgeführt und war dafür vom Mercure de France (Dezember 1765, 245) gelobt worden. Girault (Giraud) war sein Assistent gewesen. Zum Thema Arnould vgl. auch Mercure de France, Dezember 1765, 213.

[19]) La Ferté, 131.

[20]) Vgl. La Ferté, 129, und Mercure de France, Dezember 1763, S. 166.

[21]) La Ferté, 302.

[22]) Ebd., 279.

[23]) Mercure de France, Januar 1758, S. 155.

[24]) Zitiert in der Durand-Ausgabe der „Indes galantes", S. LXIV. Mercure de France, Dezember 1761, S. 182.

1761 hatte Girault wesentlich zum Erfolg der von Algieri entworfenen Dekorationen für „Armide" beigetragen: „Le succès du prestige de ce Spectacle est dû au génie & aux soins de M. Giraud, qui a dirigé la construction des parties de relief, leurs brisures & les formes convenables pour s'assortir avec les parties plates. C'est lui qui a trouvé les moyens d'introduire toute cette masse, en la faisant sortir de dessous le Théâtre, & d'opérer, par le jeu des Machines, tout le prodigieux effet de la destruction[25])." Der Beschreibung entnimmt man, daß die Dekorationen eine Kombination von flachen (parties plates) und plastischen Elementen (parties de relief) darstellten und daß die Oper eine Unterbühne hatte, auf der ein Szenenwechsel vorbereitet werden konnte.

Im Zusammenhang mit einer Aufführung von Dauvergnes „Achille et Polyxène" (1762) wird Girault wegen einer Erfindung gelobt, die auf die Verwendung von Zylindern zurückzugehen scheint, wie sie Nicola Sabbattini im 42. Kapitel des II. Buches seiner „Pratica" (1639) zur Bewölkung des Himmels vorgeschlagen hatte: „Au fort des plus violens orages, la toile d'Horison étant fixe, n'offroit jamais qu'un ciel pur et serein, tel qu'il convenoit aux autres circonstances de l'action des Poëmes. À la tempête du second Acte de celui-ci, cette toile d'Horison, tournant apparemment sur des machines cylindriques & d'une manière imperceptible, fait succéder au ciel serein, des nuages qui montent du bas de l'Horison & occupent tout ce qu'on voyoit de clair, sans qu'il y ait par ce moyen substitution d'une toile à une autre. De même, au moment du calme, ces nuages paroissent se perdre dans le haut du Théâtre, & la partie claire du ciel paroît se découvrier de même point d'où l'on a vû s'éléver les nuages; ensorte que la Nature est parfaitement imitée dans un de ses plus grands effets[26])." Der Berichterstatter des „Mercure" äußert den Wunsch, daß M. Girault seine erfinderische Aufmerksamkeit demnächst auch den Meereswogen zuwenden werde, „cette partie étant encore une des choses imparfaites sur nos Théâtres". Die gängige Apparatur für die Meereswogen wird von Rousseau angedeutet: „La mer agitée est composée de longues lanternes angulaires de toile ou de carton bleu, qu'on enfile à des broches parallèles et qu'on fait tourner par des poliçons[27])." Die „Bratspieße", von denen Rousseau hier spricht, folgen noch dem Prinzip der von Sabbattini und Furttenbach[28]) erwähnten Zylinder, die aus wellenförmig ausgesägten Brettern zusammengesetzt und, mit blauer und schwarzer Leinwand verkleidet, durch eiserne Kurbeln gedreht wurden[29]).

Für die Aufführung, in der Girаults Wolkenzylinder verwendet wurden, hatte der Maschinist auch das Bühnenbild des vierten Aktes entworfen: „C'est aussi de la composition & sur les desseins du même M. Girault, qu'est éxécuté dans cet Opéra, le Palais de Pirrhus, au quatrième Acte. Cette Décoration, dans le

---

[25]) Ebd., Januar 1763, S. 145.
[26]) Rousseau, II, 391.
[27]) Sabbattini, Pratica, II. Buch, 29. Kap. und Furttenbach.
[28]) Mannhaffter Kunst-Spiegel (Augsburg 1663), 135—37.
[29]) Auf Hogarths Stich „Strolling Actresses Dressing in a Barn" (1738) lehnen diese Wellenwalzen links an der Wand.

meilleur genre de l'antique, est d'une très=belle architecture; les détails en sont choisis & distribués selon les grands principes de cet art & d'un très=bon goût: l'ordonnance en est grande & officieuse à la perspective. Des Percés en colonna=des, dont les points d'optique sont ménagés avec art, étendent le Théâtre, à la vuë, fort loin de ses bornes. La distribution de la lumière est d'un très=bon effet & sâvament pittoresque; en un mot nous croyons pouvoir dire que depuis la fameuse Décoration du Palais de Ninus, par le Chevalier Servandoni, on a peu vû à l'Opéra de plus belle Décoration d'architecture que celle=ci[30])."

Der bedeutendste Maschinist der Rameau=Ära war ohne Zweifel der Servan=doni=Schüler Duclos, der jedoch nicht für die Oper gearbeitet hat. Duclos war der Maschinist der Comédie Italienne, wo der Maschinist womöglich noch leistungsfähiger sein mußte als an der Oper. Da die szenischen Forderungen der Opéra Comique außerordentlich waren und mit dazu beigetragen haben mögen, das Opernpublikum kritischer zu machen, muß Duclos hier erwähnt werden, schon um zu demonstrieren, was man von einem fähigen Maschinisten erwartete. Favart, der Duclos an den Grafen Durazzo empfahl, pries zunächst die Sparsamkeit seines Maschinisten: „Il [Duclos] perfectionne en simplifiant. Par example, le fameux serpent, que l'on admiroit en Angleterre sur le théâtre de Le Riche et qui a coûté plusieurs centaines de guinées, a été exécuté à Paris par Duclos et ne revenoit pas à une pistole. Il est vrai que ce n'étoit point un ouvrage d'horlogerie; un simple ressort spiral en fil de fer revetû de toile com=posoit toute la magie; mais ce serpent faisoit des choses plus merveilleuses que celui de Londres. Après avoir rampé sur le théâtre, il montoit et s'entortilloit à un arbre avec des mouvements qui imitoient parfaitement la nature. Des pay=sans armés de fléaux paraissant l'attaquer, il s'élançoit de cotés et d'autres pour se défendre. Enfin, on l'assomoit; il tomboit alors, il haletoit, palpitoit et ren=doit les derniers soupirs avec une vérité qui faisoit croire aux spectateurs que c'étoit un objet réel . . . J'ai eu beaucoup d'occasions de l'employer et je l'ai fait avec succès. C'est lui qui, dans une pièce que je donnai à la comédie italienne, représenta, sur un bassin . . . dont les eaux avoient des ondes progressives en proportion de leur éloignement, des cignes qui nageoient, tournoient en tous sens, battoient des ailes, plongeoient, se pluchoient, prenoient leur essor et s'envoloient dans les airs. Je purrois citer cent autres exemples[31])."

Wir wissen nicht, wie lange Girault an der Oper wirkte. Möglicherweise war er aus ihrem Verband gegen das Ende der sechziger Jahre ausgeschieden, denn um diese Zeit wurden die Rufe nach Verbesserungen im Maschinenwesen wie=der lauter. Nougaret hatte 1769 eine ganze Reihe von Beschwerden vorzubrin=gen, die er an die Maschinisten richtete: „Qu'ils disposent leurs trappes de manières qu'en s'ouvrant elles semblent former un gouffre; que les toiles peintes trompent les yeux des Spectateurs: & quand Médée, par éxample, perce la

[30]) Mercure de France, Januar 1763, 146—47.

[31]) J. F. Guiffrey, Les peintres décorateurs du XVIII[e] siècle, notes inédites de Favart, in: Nouvelles archives de l'art Français, III. Reihe, Bd. III (Paris 1887), 123—24.

voûte d'un Palais en s'envolant dans son char, que le Machiniste fasse disparaître une partie des toiles qui représentent cette voûte, & qu'il fasse entendre un certain bruit, comme si véritablement tout le Palais s'entreouvrait avec violence[32])." Man mache es heutzutage von gewisser Seite dem Dichter zum Vorwurf, daß er das Wunderbare noch verwende, während es doch oft genug am Dekorateur liege, wenn das Wunder seine Wirkung verfehle. Man suchte nun Täuschung um jeden Preis. Selbst das Avertissementsignal des Maschinisten, der damit das Zeichen zur Szenenverwandlung gab, störte nun Opernbesucher mit geschwächter Vorstellungskraft: „Il est certain que tous les Machinistes font perdre l'illusion qu'on s'éfforce tant d'inspirer, lorsque par le moyen d'un coup de sifflet ils avertissent de faire partir les changemens. Ne serait-il pas possible au Machiniste vraiment habile de substituer dans un clin d'oeil une décoration à l'autre, sans faire le moindre bruit, ni le moindre signal entendus des Spectateurs. S'il faut absolument qu'un signal avertisse ceux qui font partir les décorations, ne pourrait-on pas se servir d'autre chose que d'un sifflet dont le bruit est trop éclatant & toujours équivoque? Le coup de sifflet est sur-tout choquant lorsque le Théâtre change de face au milieu d'un Acte, par un pouvoir surnaturel, ou lorsqu'un Acteur est supposé passer dans un lieu différant[33])."

Fast hundert Jahre waren vergangen seit Lafontaine sich über das Pfeifchen des Maschinisten lustig gemacht und über den hilflos am Strick baumelnden Gott gespottet hatte. Auch unter Lully war es vorgekommen, daß ein Wolkenwagen stecken blieb, aber man hatte damals aus solchen Betriebsunfällen noch keine Ästhetik geschmiedet, sondern höchstens den Maschinisten getadelt. Aber nun wurde die Berechtigung des Wunderbaren in der Oper zur Debatte gestellt. Das ganze Problem der theatralischen Illusion wurde einer Revision unterzogen, und Beaumarchais war in seiner „Eugénie" schon weiter gegangen, als die konsequenten Naturalisten je gehen werden: er hatte die Aktpausen abgeschafft und durch Verwendung pantomimischer und akustischer Zwischenspiele das Publikum in den Klauen der Illusion festgehalten. Selbst La Harpe begann über diese Fragen nachzudenken mit dem Ergebnis, daß er 1780, nach einer Aufführung von „Persée" (Quinault-Marmontel und Philidor), den Bankrott der Gattung mythologische Oper verkündete: „L'exécution théâtrale était encore bien défectueuse. Les monstres, les vols, les machines, tout ce qui devait faire illusion aux yeux, a produit un effet ridicule, soit par la faute du machiniste, soit que tout ce appareil de merveilleux qui n'en impose point assez à la vue, perde son effet sur l'imagination, et commence à passer de mode. ‚Persée' est un opéra tout en machines, et la mythologie a perdu son crédit, peutêtre parce qu'on ne sait plus lui faire parler le langage de Quinault[34])."

---

[32]) P. J. B. Nougaret, De l'art du théâtre (Paris 1769), II, 222.
[33]) Ebd., I, 336.
[34]) J.-F. La Harpe, Correspondance littéraire (Paris 1804), III, 150—51.

Exkurs über Beleuchtung

In seinen Briefen über den Tanz gab Noverre eine Aufstellung über die Pflichten des Maschinisten. Danach war es dessen Hauptaufgabe, die zwei=dimensionalen Träume des Bühnenbildners innerhalb der drei Dimensionen des Bühnenraumes zu verwirklichen. Es war der Maschinist, der die einzelnen Teile, die zusammen eine Dekoration bildeten, so aufstellen mußte, daß sie ein har=monisches Ganzes bildeten[35]). Das Zusammensetzen und Auseinandernehmen mußte mit größter Eile und Präzision vorgenommen werden. Hier lag der Maß=stab für das Geschick eines Maschinisten, dessen Obliegenheiten damit jedoch noch nicht erschöpft waren: er hatte auch für die Beleuchtung der Dekorationen zu sorgen. „Wenn es der Maschinist nicht versteht, die Beleuchtung zu arrangie=ren, dann zerstört er das Werk des Malers und den Effekt des Bühnenbildes. Teile der Dekoration, die hell beleuchtet sein sollten, werden dunkel, während andere Partien, die dunkel gehalten werden müßten, im grellen Licht da=liegen[36])." Es handelte sich eben nicht darum, einfach möglichst viele Lampen anzubringen, die die Bühne gleichmäßig erhellten, sondern um eine durchdachte Verteilung der Lichtakzente, wobei gewisse Dekorationselemente mehr Licht als andere empfingen. Noverre versprach sich die größte künstlerische Wirkung von dem Gebrauch des Clairobscur[37]). Noverre ist keineswegs dafür, die Bühnenbeleuchtung dem Maschinisten zu überlassen: der Bühnenkünstler, der die Verteilung von Licht und Schatten schon in seiner Skizze berücksichtigt hatte, sei auch der Mann, die vom Maschinisten durchzuführende Verteilung der Lichtquellen zu überwachen[38]).

Zur Zeit Noverres war die Opernbühne durch Öllampen beleuchtet. Diese Lichtquellen waren hinter den Flügeln aufgestellt, so daß die Lampen hinter dem ersten Flügel die Malerei auf dem zweiten bestrahlten, die hinter dem zweiten Flügel den dritten erhellten usw.[39]). Am schwierigsten war die Beleuch=tung des Hintergrundes, da die Lampen hinter den letzten Kulissen nur die seitlichen Ränder des Gemäldes unter Licht setzten. Mit dieser Methode ließ sich das riesige Bild nicht ausleuchten, auf das der Künstler das Hauptaugen=merk gerichtet hatte. Diese Schwäche war vor allem im zweiten Palais=Royal Opernhaus in Erscheinung getreten, was wir einer Beobachtung des berühmten Chemikers A.=L. Lavoisier entnehmen: „Quant à la toile du fond, elle est rare=ment, dans nos salles de spectacle, suffisamment éclairée, principalement dans son milieu, et ce défaut était surtout frappant dans la salle d'Opéra qui vient d'être incendiée, parce que cette salle, beaucoup mieux construite que toutes

---

[35]) J. G. Noverre, Lettres sur la danse (St. Petersburg 1804), I, 74.
[36]) A. a. O.
[37]) Damit ist Noverre einer Meinung mit dem Grafen Algarotti, der in seinem „Saggio sopra l'opera in musica" (1762) gegen die gleichförmige Beleuchtung der Opernbühne protestiert und das „chiaro obscuro" im Stile Rembrandts verlangt hatte.
[38]) Noverre, I, 75, und III, 25.
[39]) Vgl. A. L. Lavoisier, „Mémoire sur la manière d'éclairer les salles de spectacle" in: Oeuvres (Paris 1865), III, 93.

celles qui avaient été bâties à Paris avant elle, était plus large, et que le milieu de la taile était en conséquence trop éloigné des bougies ou lampions adaptés aux décorations latérales[40])."

Die Avant=Scène erhielt ihr Licht durch die Rampenbeleuchtung, die aus etwa hundert Öllampen („biscuits") bestand, von denen jede acht Dochte hatte[41]). Die rund achthundert Dochte erzeugten einen stinkenden Qualm, der die Leistungen der Sänger aufs schwerste beeinträchtigte[42]). Noverre wollte die Rampenbeleuchtung beseitigt sehen, da sie so kunst= wie naturwidrig wäre: „Je voudrois encore que l'on pût supprimer toutes celles (lumières) de la rampe; elles sont préjudiciables aux charmes de la représentation et aussi fatigantes pour les spectateurs que pour les acteurs; de toutes le manières de distribuer les lumières, il n'en n'est pas de si incommodes ni de si ridiculement placées; rien de si faux que ce jour qui frappe les corps du bas en haut; il défigure l'acteur, il fait grimacer tous ses traits, et en renversant l'ordre des ombres et des clairs il démonte, pour ainsi dire toute la physionomie, et la prive de son jeu et de son expression. La lumerière, où les rayons du jour frappent tous les corps de haut en bas: Tel est l'ordre naturel des choses. Je ne sais donc ce qui a pu déterminer les machinistes à adopter et à perpétuer une manière d'éclairer si fausse, si désagréable pour l' acteur, si fatigante pour le public, et si diamétrale= ment opposée aux règles de la nature[43])."

Um den Verlust des Rampenlichtes wettzumachen, schlug Noverre die fol= gende Lösung vor: man benütze statt der den seitlichen Abschluß des Pro= szeniums bildenden Vollsäulen Halbsäulen, die noch dazu auf der der Bühne zugewandten Seite ausgehölt sind. In dieser Aushöhlung lassen sich Lampen anbringen, deren Licht durch Reflektoren verstärkt werden muß. Auf diese Weise könnte man die Vorderbühne mit dem nötigen Licht versorgen[44]). Auch für die Beleuchtung der Soffiten („frises") empfahl Noverre die Verwendung von Reflektoren aus poliertem Weißblech („fer blanc battu et poli").

Die Theorie der Reflektoren wurde dann von Lavoisier weiter ausgebaut. Ihm schwebten bewegliche Reflektoren vor, mit deren Hilfe man das Licht hinter den Kulissen je nach Bedarf in bestimmte Richtungen werfen konnte. Er sprach von „réverbères bien faits et mobiles, de manière qu'on pût diriger la lumière réfléchie dans les parties où on la jugerait nécessaire; on profiterait ainsi d'une portion considérable de lumière qui se perd dans l'état actuel[45])". Was den Hintergrund betrifft, so seien auch hier Reflektoren die einzig mögliche Lösung. Diese „Scheinwerfer" („réverbères paraboliques où même simplement sphéri= ques[46]") müßten hinter dem Querbalken des Proszeniumrahmens beweglich montiert werden, so daß ihr Licht jenen Teilen der Hintergrundsfläche zuge=

---

[40]) A. a. O.
[41]) Vgl. M. E. Perrin, Lettre à M. Sarcey sur la mise en scène (Paris 1880), 43.
[42]) Die Schauspieler der Comédie Française bestanden auf der Beleuchtung der Rampe durch Wachskerzen. Vgl. Perrin, a. a. O.
[43]) Noverre, III, 24. [44]) Ebd., III, 25. [45]) Lavoisier, III, 93.
[46]) Ebd., III, 95.

führt werden könnte, die die größte Helligkeit verlangten. Durch die Verwendung von gefärbten Gazen ließ sich dann auch die Tönung des Lichtes verändern: „Des gazes plus ou moins épaisses, qu'on pourrait légèrement colorer; des toiles claires, qu'on baisserait par=avant pour intercepter plus ou moins de lumière, formeraient le degré de nuit ou d'obscurité qu'on jugerait à propos, et donneraint à la lumière toutes les teintes que les circonstances pourraient exiger[47])."

Lavoisier konnte sich für die Beseitigung der „lampions de la rampe" nicht erwärmen. Er glaubte nicht, daß das Problem gelöst werden könnte durch Lichter, die man „dans le haut de l'avant=scène" anbrachte und deren Schein senkrecht auf die Sänger fiel: dadurch würde der Schatten der Nase auf den unteren Teil des Gesichtes geworfen, die Augenhöhlen würden dunkler und alle Unebenheiten der Haut kämen zum Vorschein; und wenn sich der Schauspieler nach vorwärts beugte, also in den „instants les plus tragiques", würde er vollkommen im Dunkeln sein[48]).

Aber nicht nur die Bühnenbeleuchtung war reformbedürftig, auch das Licht im Zuschauerraum war Diskussionsthema geworden. Die Kronleuchter erregten Anstoß. Ihre Zahl war ständig zurückgegangen. Anfänglich hingen sie über den Avant=Scène und über dem „amphithéâtre". Später wurden die vorderen Kronleuchter entfernt, was notwendigerweise eine Verstärkung der Rampenlichter mit sich brachte, und man hatte wohl auch das Experiment versucht, statt der zwei Kronleuchter über dem „amphithèâtre" nur einen einzigen, freilich größeren zu verwenden. Das Publikum bestand auf der Erhellung des Zuschauerraums während der Vorstellung, schon weil man die Texte mitlesen wollte. Man nahm verschiedene Unbequemlichkeiten in Kauf: die Kerzen oder Lampendochte mußten von Zeit zu Zeit geschneuzt werden, und die herabhängenden Leuchter verstellten einigen Logenbesuchern den Ausblick auf die Bühne. Servandoni fand den folgenden Ausweg: „Au moment où la toile se levait, il faisait remonter, par le moyen de contre=poids, les lustres qui étaient suspendus dans la salle, et cette dernière n'était plus éclairée par aucune lumière directe[49])."

Im September 1778 wurde eine neue Beleuchtung des Zuschauerraums in der zweiten Palais=Royal Oper eingeführt. Der Direktor de Vismes ließ die Kronleuchter über dem „amphithéâtre" entfernen und an der Decke des Zuschauerraumes, dort wo sich die Lüftungsklappe befand, einen réverbère montieren, der offenbar aus einem Kranz von Lampen bestand, deren Licht durch eine an der Lüftungsklappe befestigte Weißblechplatte verstärkt und verteilt wurde. Dies hatte nun freilich zur Folge, daß die Logen der oberen Ränge besser beleuchtet waren als die Logen des ersten Ranges oder das Parterre, obwohl man auch dort noch immer bequem die Texte verfolgen konnte[50]). Man betrachtete es als einen entschiedenen Fortschritt, als man entdeckte, daß der réverbère auch als

---

[47]) A. a. O. [48]) Ebd., 96. [49]) Ebd., 93.
[50]) Vgl. Journal de Paris, Nr. 261, 18. September 1778.

Ventilator fungierte[51]). Lavoisier war jedoch nicht zufrieden: er wollte dem Publikum den Anblick aller direkten Lichtquellen ersparen. Sein Vorschlag[52]) ging dahin, in der Wölbung der Decke des Zuschauerraums versteckte Lampen anzubringen, deren Licht durch einen sphärisch-elliptischen Reflektor auf den Zuschauerraum herabgeworfen würde. Durch diese indirekte Beleuchtung ließe sich jede Blendung der Augen vermeiden, und die Logen des ersten Ranges würden das meiste Licht empfangen, ein sanftes schmeichlerisches Licht für eine dem Untergang geweihte Gesellschaft.

---

[51]) Ebd., Nr. 265, 22. September 1778.
[52]) Lavoisier, III, 97.

EUGÈNE SCRIBE UND DIE OPER DES 19. JAHRHUNDERTS

Arthur Scherle (Fürth/Bayern)

Wer kennt heute noch Eugène Scribe, diesen Metastasio des 19. Jahrhunderts, den Grandseigneur der französischen Opernlibrettistik, dessen Name auf dem Titelblatt des Textes von vornherein für den Publikumserfolg einer Oper zu bürgen schien? Scribe teilt das Schicksal Metastasios, dessen Name fast nur noch den „Fachleuten", den Dramaturgen, ferner Literatur- und Theaterwissenschaftlern bekannt ist. Einige Theaterfreunde werden sich vielleicht noch an Scribes Intrigenlustspiel „Ein Glas Wasser" erinnern. Dieses Schauspiel ist nur noch ein seltener Gast auf unseren Bühnen ebenso wie die zahlreichen Opern, die auf Texte Scribes komponiert sind. Ja, man glaubt sogar neuerdings, die Texte Scribes dem Publikum nicht mehr in der Originalfassung präsentieren zu können: „Fra Diavolo", das bekannteste Libretto des französischen Textdichters, wird heute meist in einer — übrigens verdienstvollen — Neubearbeitung von Karlheinz Gutheim aufgeführt. Damit hätten wir bereits die zwei Texte erwähnt, mit denen Scribe noch als Autor auf unseren Bühnen erscheint.

Wer war dieser Eugène Scribe, der in der Zeit von 1820 bis 1860 mit seinen Schauspielen und Operntexten das europäische Theater geradezu diktatorisch beherrschte? In seinem Lebenslauf spiegelt sich das Reich der romantischen Aventüre und der spannenden Intrige kaum wider, in das uns seine Texte so oft entrücken. 1791 in Paris geboren, studierte er zunächst die Jurisprudenz. Da ihm die trockene Wissenschaft nicht behagte, wandte er sich schließlich der dramatischen Dichtung zu. Im Jahre 1811 spielte man in Paris sein erstes Stück „Le dervis" (Der Derwisch), das er in Zusammenarbeit mit Delavigne verfaßt hatte. Sein Bühnenerstling war ebensowenig erfolgreich wie die zahlreichen weiteren Stücke, die er in den nächsten fünf Jahren produzierte. Erst 1816 stellte sich für Scribe der langersehnte Publikumserfolg ein mit dem Stück „Une nuit de la garde nationale" (Eine Nacht der Nationalgarde). Das Geheimnis seines Erfolges beruht also keineswegs — wie etwa bei Hofmannsthal — auf einer frühreifen Begabung. Er mußte sich seine Technik des Stückeschreibens erst erarbeiten.

Im Jahre 1816 setzte die Serie seiner Erfolgsstücke ein: In mehreren Pariser Theatern wurden seine Werke aufgeführt, die meist in Zusammenarbeit mit anderen Literaten entstanden sind. Nachdem sich Scribe als Vaudeville-, und Lustspielautor bereits bewährt hatte, gelang es den zeitgenössischen französischen Opernkomponisten, das Interesse des damals schon berühmten Meisters

der Sprechbühne auf die Operntextproduktion hinzulenken. In unermüdlicher Arbeit verfaßte er in der Zeit von 1822 bis 1860 ungefähr sechzig Operntexte. Seine größten Erfolge als Librettist heimste er in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts ein, als die Opern „Fra Diavolo", „Die Stumme von Portici", „Robert der Teufel", „Die Hugenotten" und „Die Jüdin" als „Publikumsschlager" in ganz Europa mit sensationellem Erfolg gespielt wurden. Die Begeisterung des deutschen Publikums für die Buffo-Kunst Rossinis, über die sich Weber in seinen Schriften beklagt hatte, wurde im dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts abgelöst durch eine Invasion der französischen Opernkunst in Deutschland. Resigniert äußert sich Albert Lortzing über die damalige Situation der deutschen Oper: „Die Herren Intendanten, wenn sie nicht gleich Erfolge wie der des ‚Freischützen', auch eines ‚Zar und Zimmermann' wittern, lassen sie den deutschen Komponisten im Stich — weil es eben ein Deutscher ist! Wie wurde und wird gleich nach französischen Opern geangelt."

Die nach 1840 entstandenen Operntexte Scribes waren im Ausland weniger erfolgreich. Die Routine machte sich immer mehr im Schaffen Scribes bemerkbar, die Intrige wird verwickelter und die Lösung des dramatischen Konflikts immer gekünstelter. Scribe erzielte deshalb — auch in Frankreich — mit seinen späteren Lustspielen und Operntexten nur Achtungserfolge, die von kurzer Dauer waren. Trotzdem fehlte es ihm nicht an Ehren und finanziellen Erfolgen: Bereits 1834 wurde er Mitglied der Academie française. Als Scribe 1861 starb, hinterließ er ein beträchtliches Vermögen. Die Bilanz dieses arbeitsreichen Lebens umfaßt ungefähr sechzig Operntexte, mehr als vierhundert Werke für das Sprechtheater, ferner einige Novellen und Romane. Bereits 1830 gab er eine Sammlung der ungefähr einhundertfünfzig Stücke heraus, die er für das Pariser „Théâtre de Madame" geschrieben hatte. Die „Oeuvres complètes", die 1874 bis 1885 ediert wurden, umfassen sechsundsiebzig Bände. Viele seiner Werke sind allerdings in Zusammenarbeit mit anderen Pariser Autoren entstanden. Nur ein kleiner Teil des dramatischen Schaffens Scribes ist in deutscher Übersetzung erschienen. Die wesentlichsten Operntexte hat H. Mendel 1871 bis 1874 herausgegeben. Auch in Reclams Universalbibliothek wurden die bekanntesten Libretti aufgenommen.

Eugène Scribe führte also eine bürgerliche Existenz, ein Leben fernab der romantischen Abenteuer, die sich in seinen Opern und Schauspielen ereignen. Sein Leben unterschied sich nicht von dem der Pariser Bourgeoisie, die sich im Zeitalter Louis Philippes steigender Wohlhabenheit erfreute. Für das Pariser Großbürgertum schrieb Scribe auch seine Stücke. Er verstand es, seine literarische Produktion ganz auf den Publikumsgeschmack abzustimmen. Man ging damals nicht ins Theater, um gedankenschwere Ideen- oder gar Musikdramen zu sehen, denn für den saturierten Bourgeois war die Bühne keine moralische Anstalt. Man suchte und fand im Theater Unterhaltung. Schauspiele und Opern mit einer reichbewegten Handlung und einer romantischen Szenerie entsprachen dem Publikumsgeschmack.

Besonders erfolgreich auf dem Sektor des musikalischen Theaters waren die

Opéra comique und die Große Oper. Eugène Scribes „Spezialität" war die Opéra comique, deren Handlung meist in romantische Szenerien verlegt ist. Eine besondere Vorliebe zeigt er für die Räuberromantik, die allerdings schon vorher von Textdichtern kultiviert wurde. (Man denke etwa an Goethes Singspiel „Claudine von Villa Bella"). Kennzeichnend für diese Spezies der Opéra comique ist die Mischung von Romantik und Komik.

Die Große Oper entsprach dem Interesse von Scribes Zeitgenossen an historischen Vorgängen. Walter Scotts Prosaepen, in denen geschichtliche Ereignisse in romanhafter Ausschmückung dargeboten werden, gehörten damals zu den Bestsellern. Auch die Opernkomponisten verstanden natürlich, das durch Scott und die historische Forschung geweckte Interesse an der Geschichte auszunutzen: Es entstanden damals „historische Opern", denen größtenteils Texte zugrundeliegen, die nach Dichtungen Scotts gestaltet sind. Man denke an Donizettis „Lucia von Lammermoor", Marschners „Templer und Jüdin" und an Nicolais italienischen „Templer"! Auch Scribe und seine literarischen Mitstreiter machten die Historie der Librettistik dienstbar. Bevorzugte man in der historisch-romantischen Oper, deren Geburtshelfer Walter Scott war, das romantisch verklärte Mittelalter, so „entdeckte" Scribe die Geschichte der Neuzeit für die Große Oper. Das Ende des 15. Jahrhunderts, das uns die Entdeckung des Seeweges nach Amerika und Indien bescherte, ferner die Reformation und die Glaubenskämpfe der Gegenreformation, also eine Zeit der politischen, sozialen und religiösen Umwälzungen, bot Scribe effektreiche Kulissen für die Handlung seiner „Afrikanerin", der „Hugenotten", des „Propheten" und des „Dom Sebastian". Die doch an sich schon spannungsgeladenen geschichtlichen Vorgänge werden — dem Zeitgeschmack entsprechend — in den Operntexten mit erotischen Aventüren ausgeschmückt. Die Historie muß sich dabei oft eine „Umdeutung" gefallen lassen: Scribe und seine Mitarbeiter weichen rücksichtslos von den geschichtlich beglaubigten Fakten ab, wenn sie etwa durch eine Abänderung ein effektvolleres Opernfinale erzielen können. Ob Gustav III. von Schweden aus Rache über die Beschränkung der Rechte des Adels ermordet wurde — wie geschichtlich überliefert — oder wegen einer erdichteten Liebesaffäre — wie in der Oper „Gustav" — war für Scribe und sein Publikum ziemlich belanglos, denn die Hauptattraktion der ganzen Oper waren nicht etwa die historischen Vorgänge, sondern das große Ballett des V. Aktes.

Die geschichtlichen Fakten, die das Fundament der effektvollen Handlungen seiner Großen Opern bilden, entnahm Scribe meist geschichtlichen Darstellungen. Ein Hinweis in einem historischen Werk genügte, um den Quell seiner üppigen Phantasie sprudeln zu lassen. Scribe steht insofern haushoch über seinen zahlreichen Nachahmern, als er es nicht nötig hatte, bereits als Schauspiel oder in Romanform erprobte und bewährte Stoffe als Libretti zu bearbeiten. Er empfing durch die Lektüre von Zeitungen, Bühnenstücken, Romanen, Novellen und historischen Werken nur Anregungen, die seine schöpferische Phantasie befruchteten. Eine kurze Zeitungsnotiz genügte, um ihn zu einem abendfüllenden Bühnentext anzuregen: Die als Lesefrüchte aufgegriffenen Motive werden zu

selbständigen Handlungen ausgestaltet und dabei mit überraschenden Effekten ausgeschmückt. Wenn er auf ein älteres Bühnenwerk oder einen Roman zurückgreift, dann gestaltet er die Handlung der Vorlage meist völlig um, erfindet neue Effekte, zusätzliche Verwicklungen, überraschende Aktschlüsse und durchsetzt die Handlung mit komischen Szenen.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß der größte Teil von Scribes Texten in Zusammenarbeit mit anderen Pariser Literaten entstanden ist. Scribe war Chef einer „Schauspiel- und Operntext-Fabrik", die sich auf Massenproduktion eingestellt hatte, denn sie mußte den Bedarf der zahlreichen Pariser Theater und der namhaftesten französischen Komponisten decken. Unter seinen „Kompagnons" leisteten Germain Delavigne, Emile Deschamps und Jean Honoré Duveyriér (unter dem Pseudonym „Melesville") die zuverlässigste Arbeit. Ihnen konnte Scribe ohne Bedenken die Ausgestaltung eines Textes anvertrauen, dessen Fabel er selbst ersonnen hatte. Das Arbeitsverfahren, dem er bei dieser serienmäßigen Librettofabrikation huldigte, hat man sich folgendermaßen vorzustellen:

1. Stoffindung.
2. Ausgestaltung der Fabel.
3. Ausstattung der Fabel mit Nebenmotiven.
4. Szenen- und Aktgliederung.
5. Ausarbeitung des Dialogs und Versifizierung der Gesangsnummern.

Stoffindung und Konzeption der Fabel gehen meist auf Scribe selbst zurück. Die weitere Ausgestaltung des Textes überließ er oft seinen literarischen Helfern. Aus der Arbeitsteilung und der Hast bei der Ausgestaltung der Stücke erklären sich auch die zahlreichen Flüchtigkeiten, Widersprüche und Inkonsequenzen, die man in den einzelnen Texten vorfindet. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß Scribe die originellsten Texte — wie z. B. die Libretti zu „Fra Diavolo", zum „Schwarzen Domino" und zu „Des Teufels Anteil" — ohne Hinzuziehung seiner Mitarbeiter verfaßt hat. Allerdings erstrebte er auch in diesen Fällen keine künstlerischen Ambitionen: Texte waren für ihn eine „Gebrauchsware", dazu bestimmt, dem Publikum zu gefallen. Sein Ehrgeiz war nicht darauf ausgerichtet, Kunstwerke zu schaffen und poetische Manifestationen zu dichten. Man hat mit Recht Scribes Texte als „pièces bien faites" charakterisiert: Die Stücke sind nicht gedichtet, sie sind „gemacht", mit Hilfe einer brillanten Technik „handwerksmäßig" zurechtgezimmert. Oberstes Ziel ist dabei die Bühnenwirksamkeit und der Effekt. Man könnte Scribes dramaturgische Technik des Stückeschreibens mit der Kotzebues vergleichen, dessen hausbackene Biederkeit er jedoch durch französischen Esprit und feingeschliffene Eleganz des Dialogs ersetzt. Erstaunlich ist die Vielseitigkeit Scribes: Er beherrscht die „geschlossene Form" des strenggebauten Intrigenlustspiels, die er auf die Opéra comique überträgt, ebenso souverän wie die „offene Form" der Großen Oper, in der die einzelnen Aktteile bilderbogenartig aneinandergereiht sind. Seine improvisatorische Technik bewährte sich vor allem auf dem Sektor

des Lustspiels und der Opéra comique. Seine Werke heiteren Genres könnte man deshalb noch heute mit Erfolg auf unseren Bühnen aufführen.

Bemerkenswert ist die Bereitwilligkeit Scribes, auf die speziellen Wünsche seiner Auftraggeber einzugehen. Von seiner Zusammenarbeit mit Auber wird berichtet, er habe manchmal Gesangstexte zu Melodien dichten müssen, die der Komponist bereits vorher konzipiert hatte. Bekannt ist auch der Änderungsfanatismus Meyerbeers, der zahlreiche Textänderungen von Scribe verlangte, die der Librettist meist ausführte. Wurde ihm Meyerbeer zu aufdringlich, so verwies er ihn an seine Mitarbeiter, die noch dienstfertiger auf die Intentionen des Komponisten eingingen.

Die improvisatorische Technik, mit der Scribe seine Texte ausarbeitete, ließ natürlich keine Vertiefung der Personencharakteristik zu. In seinen Texten treten keine individuell charakterisierten Menschen auf, sondern farblose Theaterfiguren, denen im Intrigenspiel der Handlung eine Rolle zugeteilt ist. Unser Interesse konzentriert sich auf die Geschehnisse. Scribes „Spezialität" ist die Lösung und Entwirrung von „verfahrenen" Situationen, die dem Zuschauer unentwirrbar erscheinen oder von denen er einen ernsten Ausgang erwartet. Als weitere Schwächen neben der Personencharakteristik empfinden wir die oft allzu verwickelte Intrige — besonders in den Texten, die in der späten Schaffenszeit Scribes entstanden sind — und einen gewissen Schematismus in der Handlungsführung. Scribes Verdienst ist es, der Opernlibrettistik neue Stoffquellen zugeführt zu haben. Er erschloß der Oper das reiche Reservoir des romantischen Dramas und Lustspiels an literarischen Stoffen. Scribe verfeinerte auch die dramaturgische Technik der Operndichtung, indem er der Oper die dramaturgischen Errungenschaften des zeitgenössischen Dramas und des Intrigenlustspiels dienstbar machte.

Vergleicht man die Texte Scribes mit der librettistischen Produktion der ersten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, so wird man erkennen, welche Verdienste Scribe sich um die Operndichtung erworben hat. Als einer der wichtigsten Vertreter der französischen Librettistik vor Scribe sei Saint-Just erwähnt, der Textdichter Boieldieus. Sein Text zu Boieldieus zweiaktiger Opéra comique „Johann von Paris" ist ein recht mittelmäßiges, zuweilen sogar langweiliges, weil allzu weitschweifiges Libretto. Scribe hätte aus der an sich wenig spannungsreichen Handlung des „Jean de Paris" höchstens ein einaktiges Libretto zurechtgezimmert, keinesfalls jedoch einen Zweiakter. Die Gesangstexte des Librettos erscheinen oft viel zu lang und allzusehr mit Reflexionen belastet. Hinsichtlich der Grazie und Leichtigkeit des Dialogs halten Saint-Justs Texte einigermaßen einen Vergleich mit Scribes Produktion aus. So dürfte Saint-Just den Welterfolg seines „Johann von Paris" wohl mehr der Musik seines Freundes Boieldieu als den „Qualitäten" des Textes zu danken gehabt haben.

Ein Großteil der Spätwerke Francois Adrien Boieldieus krankt an einem völlig unzulänglichen Text. Dies ist um so mehr zu bedauern, als Boieldieu unter den Komponisten der französischen Opéra comique den Ehrenrang des Lyrikers und Melodikers par excellence einnehmen dürfte. Er ist mit seinen melodischen

Einfällen viel wählerischer als Auber, von Charles Adolphe Adam ganz zu schweigen. Boieldieu ist hinsichtlich seiner edlen Melodik der mozartischste unter den französischen Komponisten. Ihm ist in seinen inspiriertesten Werken eine in der französischen Operngeschichte einmalige Synthese von mozartischer Anmut, italienischem Belkanto und französischem Esprit gelungen. Wie muß man es bedauern, daß ihm oft nur mittelmäßige und bühnenferne Texte zur Verfügung standen! Den nachhaltigsten Erfolg errang er mit der „Weißen Dame" auf einen Text Eugène Scribes, einem Libretto, dem man, dank seiner spannenden Handlung, gerne manche Unwahrscheinlichkeiten verzeiht. Walter Scotts Romane „Guy Mannering" und „Das Kloster" dienten als Stoffquelle. Scribe leitete mit diesem Text die librettistische Ausbeutung des umfangreichen literarischen Schaffens dieses englischen Romanciers ein. „Die Weiße Dame" ist der Höhepunkt im Schaffen Boieldieus, ein Werk, das dank seiner berückenden Melodik sicher auch heute noch das deutsche Theaterpublikum entzücken würde, wenn sich eine Opernbühne bereitfände, diese Perle der französischen Opéra comique in ihr Repertoire aufzunehmen. 1826 schrieb C. M. v. Weber, der bestimmt kein Freund der fremdländischen Opernkunst war, über die „Weiße Dame": „Seit ‚Figaros Hochzeit' ist keine komische Oper geschrieben worden, wie diese."

Die „Weiße Dame" gehört zu den frühesten librettistischen Arbeiten Scribes. Schon vorher hatte unser Textdichter für einen damals noch wenig bekannten Komponisten Libretti verfaßt — für Daniel François Esprit Auber, dem neben Boieldieu bedeutendsten Meister der Opéra comique. Die Zusammenarbeit der beiden Künstler begann 1823 mit der Oper „Leicester" und endete erst 1861 mit Scribes Tod. Auber hat ohne Zweifel einen Teil seiner Opernerfolge dem Textdichter zu danken. Dies trifft insbesondere für die letzte Schaffensperiode Aubers zu, in welcher der Komponist durch routinemäßige Arbeit ersetzen mußte, was ihm früher aus dem Born der melodischen Erfindung überreichlich zugeflossen war. Als Beispiel sei die Oper „Des Teufels Anteil" erwähnt, die sich nur dank dem bühnenwirksamen Text jahrzehntelang auf den Bühnen zu behaupten vermochte. Die Musik überragt in diesem Spätwerk des Komponisten nur selten das Mittelmaß.

Der vierzig Jahre währenden Zusammenarbeit der beiden Künstler verdanken wir mehr als dreißig Opern. Auber war gleich Scribe ein rastloser Arbeiter, der sich durch keinen Mißerfolg entmutigen ließ. Beide schufen ihr Bestes auf dem Gebiet der Opéra comique. Mit Recht weist Heinrich Heine darauf hin, daß „Dichter und Komponist gut zusammenpassen. Sie sind sich auffallend ähnlich in ihren Vorzügen wie in ihren Mängeln. Beide haben viel Esprit, viel Grazie, viel Erfindung, sogar Leidenschaft. Dem einen fehlt nur die Poesie, wie dem andern die Musik fehlt" (vgl. Heines „Musikalische Berichte aus Paris"). Dem recht subjektiv gefärbten Urteil, demzufolge Auber „die Musik fehlt", können wir uns allerdings nicht anschließen. Im Gegenteil! Über die besten seiner Opern hat er sogar eine verschwenderische Fülle an Melodien ausgestreut. Er ist allerdings nicht besonders wählerisch mit seinen musikalischen Einfällen:

Auch in seinen wertvollsten Partituren stehen neben kunstvoll gestalteten Melodiebögen belangloe Floskeln, die nicht der Inspiration, sondern der routinemäßigen Arbeit ihre Entstehung verdanken. Banalitäten stellen sich meist dann ein, wenn der Text ernster wird und vom Komischen ins Sentimentale abzugleiten droht. Die heiteren Szenen seiner Opern gehören jedoch zu den interessantesten Partien der französischen Oper des 19. Jahrhunderts. Deswegen wäre es zu wünschen, daß einigen Opern dieses Meisters des musikalischen Konversationsstils wieder Heimatrecht auf den deutschen Bühnen eingeräumt wird.

Wir unterscheiden drei Perioden im Schaffen Aubers:

1. Die Periode der Nachahmung des Opernstils Rossinis.
2. Die Periode der Erarbeitung eines eigenwüchsigen Stils, für den eine Synthese von italienischem Belkanto, französischem Esprit, pikanter Rhythmik und geistreicher Instrumentation kennzeichnend ist. Da Auber in seiner zweiten Schaffensperiode auf der Höhe seiner gestalterischen Meisterschaft steht, eignen sich gerade die Werke dieser Periode für eine Neubelebung auf unserer Bühne.
3. In der dritten Schaffensperiode ist ein Nachlassen der melodischen Erfindung unverkennbar. An die Stelle der Inspiration tritt mehr und mehr die Routine. Aubers Partituren haben deshalb mehr den Charakter von geschickt zurechtgezimmerten Fleißarbeiten. Als Ersatz für die fehlende musikalische Substanz zeigt sich in Text und Partitur ein Streben nach überraschenden Effekten.

Im folgenden seien einige der wichtigsten Texte Scribes für Auber besprochen. Eine ausführliche Darstellung der Zusammenarbeit der beiden Künstler erscheint gerechtfertigt, weil der Textdichter mehr als die Hälfte seiner sechzig Libretti für Auber verfaßt hat. Die dreiaktige Oper „Leicester" (1823) ist das erste gemeinsame Werk der beiden. Scribe benutzte Scotts Roman „Kenilworth" als Stoffquelle. Er leitet damit die „Entdeckung" der Werke des englischen Dichters zum Zweck einer Dramatisierung für die Opernbühne ein. Die „Leicester"-Partitur ist wenig bemerkenswert: Auber segelt noch ganz im Fahrwasser Rossinis. Einen weiteren Schritt zur Emanzipation vom italienischen Opernstil geht Auber in der Oper „Der Schnee" („La neige ou le nouvel Eginhard") auf einen Text von Scribe und Delavigne. Mit diesem Werk fand Auber zum erstenmal den Weg auf die deutschen Opernbühnen.

Die dreiaktige Opéra comique „Le maçon", bei uns unter dem Titel „Maurer und Schlosser" bekannt, wurde ein Welterfolg. Mit diesem Werk, das am Anfang seiner zweiten Schaffensperiode steht, hat sich Auber endgültig von seinen bisherigen italienischen Vorbildern entfernt. Die Partitur zeichnet sich durch melodischen Erfindungsreichtum aus. Der musikalische Konversationsstil ist bereits vortrefflich ausgebildet; die Instrumentation wirkt allerdings noch etwas primitiv. Der Text, in Zusammenarbeit mit Germain Delavigne entstanden, ist eine Meisterleistung Scribes. Wir finden in ihm das für die Opéra comique charakteristische Ineinandergreifen von ernsten, spannenden Situationen und komischen Szenen, die Verbindung von romantischer und komischer Oper. Bemerkenswert ist, wie Scribe die ursprüngliche Fabel, die er einer Erzählung ent-

nahm, umgestaltet hat. Er machte aus einer Schauergeschichte mit tragischem Ausgang eine romantische Liebesgeschichte mit Situationen von geradezu atemberaubender Spannung: Ein französischer Offizier liebt eine junge Griechin, die der türkische Gesandte in seinem Harem gefangenhält. Offizier und Griechin wollen dem Bereich des Muselmanen entfliehen, werden jedoch gefangen und sollen lebendig eingemauert werden, um eines qualvollen Todes zu sterben. Dank dem Eingreifen eines Maurers und eines Schlossers, der Titelhelden der Oper, werden beide gerettet. Die Verquickung des Romantischen und des Komischen, des abenteuerlichen „Türkenstückes" mit dem realistisch dargestellten Kleinbürgermilieu ist den Autoren ausgezeichnet gelungen. Die Oper „Maurer und Schlosser" könnte, dank ihrer spannenden Handlung und den Qualitäten der Partitur, zur Bereicherung unseres Repertoires an Spielopern beitragen.

Fünf Jahre nach „Maurer und Schlosser" erlebte ein anderes Werk in Paris seine Uraufführung, dessen Erfolg noch imposanter war, die Opéra comique „Fra Diavolo" (1830). Der Räuberhauptmann Fra Diavolo trieb schon vor 1830 sein Unwesen auf der Opernbühne: 1808 wurde in Paris ein „Fra Diavolo, Chef des Brigands de les Alpes" aufgeführt, eine Bearbeitung von Lesueurs bekannter Oper „La caverne". Zu Unrecht hat die Kritik Scribe vorgeworfen, er habe in seinem Libretto einen Spitzbuben verherrlicht. Dem Textdichter kam es nicht auf eine moralische Stellungnahme an, sondern auf die Gestaltung von „dankbaren" Rollen und eine spannungsreiche Handlung, die der vom Publikum gewünschten „Pikanterien" nicht ermangelt (man denke an die Szene in Zerlines Schlafkammer!). Damit der Humor in der Comique nicht zu kurz komme und man die Diebereien des Diavolo nicht allzu ernst nehme, hat Scribe noch die Auftritte der radebrechenden „reisenden Engländer" in die Handlung eingebaut. Auch Auber legitimiert sich mit seiner Musik zu „Fra Diavolo" als Meister der französischen Buffo-Kunst. Es erübrigt sich, an dieser Stelle auf die zahlreichen Kostbarkeiten der Partitur einzugehen. Auber und Scribe schufen später mit dem „Marco Spada" noch ein Pendant zu „Fra Diavolo".

Eine weitere Variante zum Thema „Banditen auf der Opernbühne" gaben Scribe und Auber in den „Krondiamanten" (Les diamants de la couronne). In diesem Stück entpuppt sich Theophila, die angebliche Nichte Rebolledos, des Chefs einer Falschmünzerbande, im III. Akt als Königin von Portugal. Sie läßt die Krondiamanten kopieren, um den echten Kronschatz verkaufen und mit dem Erlös den Staatssäckel wieder füllen zu können. Die Personencharakteristik in diesem Text ist natürlich wieder Nebensache, wichtig ist nur die Handlung mit zahlreichen spannenden Situationen: Im II. Akt z. B. kommen der Falschmünzer-Chef und Theophila ins Haus des Polizeiministers und fliehen, nachdem man sie dort herrschaftlich bewirtet hatte, mit dem Wagen des Ministers. Die Staatsaktion der Krondiamantenfälschung ist verbunden mit einer übrigens recht konventionellen Liebesaffäre: Königin Theophila heiratet am Schluß Don Enriquez, eine recht uninteressante Schattenfigur. Man hätte dieser pfiffigen Königin, um deren Prachtrolle willen die ganze Oper konzipiert zu sein scheint, gerne einen würdigeren Ehepartner gegönnt.

In der letzten Schaffensperiode Aubers sind zwei Werke komischen Genres entstanden, die zeitweise auch in Deutschland sehr erfolgreich waren, deren Partitur jedoch zahlreiche Platitüden enthält, so daß sie sich kaum für eine Wiederbelebung auf unseren Bühnen eignen dürften. In der Mitte zwischen Operette und komischer Oper steht „Das eherne Pferd" (Le cheval de bronce) mit einer ziemlich undurchsichtigen, zum Teil geradezu konfusen Handlungsführung. Die sonst bei Scribe so effektvolle Verquickung von romantischen mit realistischen Handlungselementen hat sich in diesem Stücke nicht bewährt. Diese Opéra comique enthält märchenhafte Elemente wie die Sage vom ehernen Pferd, das den Menschen in ein Märchenreich entführt. Andererseits legt der Textdichter seinen Salon-Chinesen Äußerungen in den Mund, welche die Zeitsatire der Musiquette Offenbachs vorausnehmen: Als z. B. Tsing-sing nach seiner Reise auf dem ehernen Pferd zu Stein geworden ist, benutzt der Textdichter die Gelegenheit zu einer satirischen Anspielung auf die zeitgenössische Musik: „Möglich wird's allein Europas Komponisten sein, ihn mit ihrem Höllenlärm zu wecken."

Ein Nachlassen von Aubers musikalischem Gestaltungsvermögen zeigt sich auch in der Partitur der dreiaktigen Oper „Des Teufels Anteil" (Carlo Broschi ou la Part du Diable). Dies ist sehr zu bedauern, denn der Text gehört zu den vortrefflichsten librettistischen Leistungen Scribes. Der Textdichter hatte schon vorher eine Novelle veröffentlicht, in deren Mittelpunkt der berühmte Kastrat Carlo Broschi steht.

Der letzten Schaffensperiode Aubers gehört ein Werk an, in dem Scribe die dramaturgische Technik der sogenannten „Überraschungskomödie" auf die Musikbühne übertragen hat, die Opéra comique „Der schwarze Domino" (Le Domino noir). In diesem Stück tritt die Musik viel stärker zurück als in den meisten anderen Opern Aubers, denn das Interesse konzentriert sich hier vornehmlich auf die Handlung mit ihren zahlreichen Überraschungseffekten. Der Librettist führt uns in den drei Akten durch das weitverzweigte Labyrinth der Handlung, bis in den letzten Szenen des III. Aktes die völlig unvorbereitete, unerwartete und ganz überraschende Lösung des Konfliktes erfolgt. Auber hat zu diesem Text eine seiner besten Partituren geschrieben, eine prickelnde Melodik, die reich an Tanzrhythmen ist und in der Nähe der Musiquette Offenbachs steht. Er war sich in diesem Werk der dienenden Funktion seiner Komposition wohl bewußt: Es herrschen deshalb die musikalischen Kleinformen, wie Lied, Romanze und Ariette, vor. Mit den Ensembles legitimiert er sich als Meister des musikalischen Konversationsstils. Eine Wiederaufnahme des „Schwarzen Dominos" in den Spielplan unserer Theater würde sich zweifellos lohnen, denn dieses Werk steht den „musikalischen Lustspielen", die sich neuerdings durch Paul Burkhards Bemühungen auf den Operettenbühnen eingebürgert haben, nicht allzufern. Er böte auch dem neuen Darstellertypus des „singenden Schauspielers" dankbare Rollen.

Bisher haben wir Scribe nur als verdienstvollen Mitarbeiter Boieldieus und Aubers kennengelernt. Zweifellos hat er auf dem Gebiet der Opéra comique sein

Bestes geschaffen. Scribe selbst fühlte sich wohl auch bei seinen Streifzügen durch das weite Gebiet der Comique am wohlsten. Die Arbeiten bei der Ausgestaltung von Texten zu Großen Opern wälzte er mit Vorliebe auf seine literarischen Mitstreiter ab. Es ist bekannt, daß einige der effektvollsten Szenen dieser Opern — etwa die Schwerterweihe und das Liebesduett im IV. Akt der „Hugenotten" — der Feder seiner librettistischen Kompagnons entstammen.

Seinen ersten größeren Erfolg mit einer fünfaktigen Großen Oper auf historischer Grundlage heimste er mit der „Stummen von Portici" (La Muette de Portici) ein, die 1828 an der Pariser „Großen Oper" uraufgeführt wurde. Der historische Hintergrund ist ein Volksaufstand in Neapel gegen den spanischen Vizekönig, der unter Leitung des Fischers Tommaso Aniello — in der Oper Masaniello genannt — stand. „Die Stumme von Portici" war das stilistische Vorbild für zahlreiche Opern des 19. Jahrhunderts. Bereits ein Jahr nach der „Stummen" folgte Rossinis „Wilhelm Tell". In den nächsten Dezennien erlebten die Großen Opern Meyerbeers, Halévys, Donizettis und Verdis „Sizilianische Vesper" — Texte von Scribe und seinen Mitarbeitern — in Paris ihre Uraufführung. Auch zahlreiche Opern, die in Deutschland aus der Taufe gehoben wurden, sind von der französischen Großen Oper abhängig: Man denke vor allem an Lachners „Katharina Cornaro" und an Goldmarks „Königin von Saba". Sogar Richard Wagner war ein Bewunderer der „Stummen von Portici". Er rühmt in seinen „Erinnerungen an Auber" die Vorzüge des Textes und der Partitur. Wagner bezeichnet den Text als „ein wirkliches Drama, ganz nach den Attributen eines Trauerspiels". Mit Recht weist er darauf hin, daß es die Opernlibrettisten vorher nur selten gewagt hätten, eine Oper mit einem „tragischen Ausgang" zu Ende gehen zu lassen. Bezüglich der Musik Aubers rühmt Wagner den Übergang von der traditionellen Musiknummer zur dramatischen Szene: „Arien und Duette in dem gewohnten Opernsinne sind kaum mehr wahrnehmbar." „Die Stumme von Portici" sei „eine vollständige fünfaktige Tragödie, ganz und gar in Musik: aber von Steifheit, hohlem Pathos, oberpriesterlicher Würde und all dem klassischen Kram keine Spur mehr". Wagners Meinung über die Partitur der „Stummen" können wir uns anschließen: Auber dürfte kaum eine inspiriertere Partitur ernsten Genres komponiert haben. Neben der Musik wirkte auch der Text revolutionär, den Scribe in Zusammenarbeit mit Delavigne verfaßt hat. Man hat diese Oper bekanntlich als „Sturmboten der Julirevolution" des Jahres 1830 bezeichnet. In Brüssel begeisterte sich das Publikum an dem revolutionären Schwung der Oper so sehr, daß die Volksmassen in Aufruhr versetzt wurden, der schließlich zur endgültigen Trennung Belgiens von den Niederlanden führte. Ein seltsames Beispiel für die Zaubermacht der Oper, das sich mit der Wirkung der von Freiheitspathos erfüllten Frühwerke Verdis auf das italienische Publikum vergleichen läßt! Waren jedoch die Operntexte Verdis auf die Manifestation eines patriotischen Credos abgestimmt, so dürfte dies Scribes Absicht kaum gewesen sein. Er ersann — unter Benutzung der historischen Vorgänge — eine effektvolle und ereignisreiche Handlung mit „dankbaren Rollen" für die Sänger. Durch die Einfügung von großangelegten

Ensembles und Volkschören in die Handlung stellte er auch dem Komponisten, der damals auf dem Zenit seines Schaffens stand, neuartige und interessante Aufgaben.

Am Text der „Stummen" kann man die Praktiken erkennen, denen Scribe und seine Nachahmer bei der Veroperung historischer Sujets folgten: Man änderte die historisch beglaubigten Fakten und die Charakteristik geschichtlicher Persönlichkeiten bedenkenlos, falls dies im Interesse einer effektvollen Textgestaltung geboten erschien, und präsentierte dem Publikum eine veroperte Pseudohistorie. Scribe läßt in der „Stummen" seinen Masaniello als idealen Volkshelden auftreten, der sogar den politischen Feinden gegenüber menschliche Großmut walten läßt. Der historische Tommaso Aniello war eine wesentlich unsympathischere Persönlichkeit, ein herrschsüchtiger Emporkömmling, der seine Anhänger tyrannisierte. Das Verfahren Wagners bei der Dramatisierung des Rienzi-Sujets ist ähnlich: Auch er machte aus dem historischen Rienzi eine Opernfigur, einen großmütigen Volksheros. In den Großen Opern durften die historisch natürlich nicht beglaubigten Liebesaffären nicht fehlen: In der „Stummen" repräsentieren Alfonso, der Sohn des Vizekönigs, und Elvira, seine Verlobte, eine spanische Prinzessin, das konventionelle Operngut. Großartig ist dagegen die Gestaltung der Rolle Fenellas, der Stummen von Portici. Es handelt sich hier um eine pantomimische Rolle, die von einer Tänzerin oder Schauspielerin dargestellt werden muß. Das Experiment, in einer Oper die Titelrolle nicht einer Sängerin, sondern einer Tänzerin anzuvertrauen, wirkte sensationell. Das Experiment bewährte sich. Scribe und Auber haben deshalb in einem ihrer späteren Werke, der zweiaktigen Oper „Der Gott und die Bajadere", die Hauptrolle erneut einer Tänzerin übertragen. Erfolgversprechende Aufführungen der „Stummen" lassen sich heute nur noch an ganz wenigen Theatern ermöglichen, die über eine erstrangige Pantomimin verfügen, denn der Erfolg dieser Oper hängt vornehmlich von der Besetzung der Fenella-Rolle ab.

Scribe hat für Auber noch weitere Texte zu Großen Opern geschrieben, darunter das Libretto zu „Gustav oder der Maskenball" (Gustave ou Le bal masque), in dem das Adelskomplott gegen den schwedischen König Gustav III. veropert ist. Auch in diesem Text finden wir wieder die Verquickung von Historischem mit pseudohistorischem Beiwerk und einer erfundenen Liebesaffäre. Die unbestreitbaren Qualitäten des Textes, der, wie bei Scribe üblich, zahlreiche Effekte enthält, vermochten diesmal Auber nicht mehr zu einer der „Stummen" ebenbürtigen Partitur zu inspirieren. Pulsiert in der Musik zur „Stummen" der Elan einer elementaren Leidenschaft, so ist diese Partitur mit kalter Routine gearbeitet und enthält stellenweise sogar eine bedenklich triviale Melodik. Verdis weit besserer „Maskenball" hat Aubers ursprünglich wegen des glanzvollen Balletts im V. Akt sehr erfolgreiche Oper aus dem Repertoire verdrängt. So vermochte sich Scribes Text, wenn auch in einer vom Dichter nicht autorisierten Form, doch noch auf der Bühne durchzusetzen, denn Verdis Libretto ist eine italienische Übersetzung und das Original kürzende Bearbeitung von Scribes „Gustav". Die italienischen Literaten Somma und F. M. Piave als Bearbeiter strafften die dramatische Handlung, verzichteten auf eine Balletteinlage und er-

setzten den todbringenden Pistolenschuß durch den weniger geräuschvollen Dolchstich.

Wenig erfolgreich war Scribes Ausflug in das Gebiet der romantischen Oper. Die „große romantische Oper" „Der Feensee" (Le lac des fées) in fünf Akten, mit dem Text von Scribe und Melesville und der Musik von Auber, ist ein Zwittergebilde, das zwischen romantischer und Großer Oper steht. „Der Feensee" ist eigentlich ein Ausstattungsstück, das seinen damaligen, auch in Deutschland sehr starken Erfolg hauptsächlich dem Kulissenzauber verdankt. Scribe und Auber versagten hier völlig. Es gelang ihnen nicht, die Fee Zeila nur einigermaßen glaubhaft zu charakterisieren. „Romantisch" ist in dieser Oper eigentlich nur die prächtige Ausstattung und der als Talisman dienende Schleier, der Zeila zum Fliegen befähigt. Die interessantesten Szenen der Oper spielen — wie übrigens auch in Lortzings „Undine" — im realistischen Milieu der „Reichsstadt": Scribe verlegte seine Jahrmarktszenen mit den Auftritten des Schacherjuden Issachar und des Landstreichers Pickler nach Köln. Natürlich durfte das große Ballett nicht fehlen.

Scribes Bemühungen auf dem Gebiet der Großen Oper waren wesentlich erfolgreicher. „Die Stumme von Portici" und „Gustav III.", Scribes Texte ernsten Genres für Auber, haben wir bereits kennengelernt. Auf Scribes Libretti für andere Komponisten des 19. Jahrhunderts kann an dieser Stelle nur kurz eingegangen werden. Scribe belieferte bekanntlich nicht nur französische Opernkomponisten mit Texten. Der damals auf dem Höhepunkt seines Ruhms stehende Italiener Donizetti erhielt von ihm zwei Texte zu Großen Opern. Darunter ist die vieraktige „Favoritin", ein Werk, das neben „Lucia von Lammermoor" die beste „tragische" Oper Donizettis sein dürfte. Die Partitur dieses Werkes, das verdientermaßen noch immer auf dem Repertoire der italienischen Opernbühnen steht, ist viel sorgfältiger durchgefeilt als die meisten anderen Werke Donizettis. So enthält diese Oper einige Szenen, die zu den inspiriertesten Partien der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts gehören, weswegen das Experiment einer Aufführung in deutscher Sprache durchaus gerechtfertigt erschiene. Auch dem Text sind einige Vorzüge nachzurühmen. Das Sujet ist der spanischen Geschichte des Mittelalters entnommen: Eleonore von Gusman wird gegen ihren Willen vom kastilianischen König Alfons zu seiner Mätresse gemacht. Sie entbrennt in Liebe zum Novizen Fernando. Im letzten Akt stirbt Eleonore; Fernando zieht sich gebrochenen Herzens ins Kloster zurück. Die Handlungsführung ist — im Gegensatz zu zahlreichen anderen Scribe-Texten — leichter verständlich und auf vier Akte zusammengedrängt. Die Personencharakteristik entbehrt der sonst üblichen Unwahrscheinlichkeiten. Diese Vorzüge lassen sich leider nicht der fünfaktigen Oper „Dom Sebastian" nachrühmen, der letzten Oper, die der bereits todkranke Donizetti komponierte. Die in Portugal spielende Handlung enthält eine Hofintrige.

Donizettis Landsmann Giuseppe Verdi setzte ebenfalls einen französischen Text Scribes in Musik, die fünfaktige „Sizilianische Vesper". Wegen der Schwächen des Textes und leider auch der wenig inspirierten Musik vermochte

sich dieses Werk, das in einer verdienstvollen Neubearbeitung von Julius Kapp vorliegt, auf unseren Bühnen nicht durchzusetzen.

Schließlich sei noch ein Werk erwähnt, das im 19. Jahrhundert zu den meistgespielten der Opernbühnen gehörte, Halévys fünfaktige „Jüdin" (La Juive), eine Oper, die, trotz unbestreitbarer Qualitäten des Textes und der Musik, auf der Bühne schon recht antiquiert wirkt. Die Handlung enthält zahlreiche Spannungsmomente und strapaziert unsre Nerven bis zum Ende des V. Aktes. Nicht einmal das grausige Schauspiel, daß die Titelheldin der Oper am Schluß des Werkes in einen Kessel mit siedendem Wasser springen muß, bleibt uns erspart.

Nicht weniger spannend und effektreich als die „Jüdin" sind die Texte Scribes für Giacomo Meyerbeer. Die Zusammenarbeit des Librettisten mit Meyerbeer, die sich über ungefähr dreißig Jahre erstreckte, brachte beiden Künstlern ihre schönsten Lorbeerkränze ein — jedenfalls hinsichtlich des Publikumserfolges. Meyerbeer war nicht nur ein unermüdlicher Arbeiter, der jahrelang an einer Partitur herumfeilte. Er verlangte auch von seinen Librettisten eine sorgfältige Ausgestaltung der Texte. Die ständigen Abänderungswünsche Meyerbeers mußten natürlich Scribe unbequem werden, diesem genialen Improvisator, der zwar im allgemeinen gerne auf die Wünsche seiner Auftraggeber einging, dem jedoch ein ständiges Herumfeilen und Verbessern an einem und demselben Text wenig Vergnügen bereitete. Scribe verwies deshalb Meyerbeer an seine Mitarbeiter Delavigne und Deschamps, die einige der interessantesten Szenen zu „Robert le Diable" und „Les Huguenots" beigesteuert haben. Leider sind die „Verbesserungsvorschläge" Meyerbeers nicht immer der dramatischen Schlagkraft der Texte zugutegekommen. Meyerbeer veranlaßte den Einbau von Solonummern und Ensembles, die, obwohl sie dem Komponisten günstige Entfaltungsmöglichkeiten boten, die Übersicht über den Handlungsablauf stören. Der Erfolg der Großen Opern Meyerbeers ist weniger auf eine etwaige Spannungsgeladenheit der Gesamthandlung zurückzuführen, sondern auf einzelne Szenen und Aktteile, die kaleidoskopartig aneinandergereiht sind und in denen mit Hilfe szenischer und musikalischer Reizmittel die einzelnen Effekte herbeigeführt werden. So ist es z. B. bei den „Hugenotten" möglich, ganze Aktteile herauszulösen und zu streichen, ohne daß dadurch das Gefüge der Handlung zerstört würde. Die Großen Opern Meyerbeers sind „Gesamtkunstwerke", nicht nach der Art der Musikdramen Wagners, sondern im Sinne des Barock: ein Zusammenwirken aller Künste im Dienste eines pompösen Augen- und Ohrenschmauses. Neben den szenischen Künsten engagierte Meyerbeer noch ein Sammelsurium an musikalischen Formen: Die Skala reicht von der liedhaften Ariette bis zur koloraturgeschmückten Bravourarie, vom Rezitativ zur genial gestalteten musikdramatischen Szene. Raffinierte Mache steht neben echt Empfundenem und Inspiriertem. Ein Komponist wie Meyerbeer, der mit den raffiniertesten musikalischen Effekten spielte, brauchte natürlich auch Texte, die von der herkömmlichen Librettoschablone abweichen.

„Robert der Teufel" (Robert le Diable) wurde ein großes Spektakelstück, ein unhistorisches Bild aus dem „finsteren" Mittelalter, wie es die französische

Romantik — etwa Victor Hugo im „Hernani" — gesehen hatte, mit viel Geisterspuk und Phantastik. Die historische Grundlage des Stoffes verschwindet völlig unter dem sagenhaften Beiwerk, das Scribe und Delavigne mit den Aventüren des normannischen Ritters Robert verbunden haben. Der literaturbeflissene Meyerbeer hat vielleicht sogar den Ehrgeiz besessenen, mit Goethe in den Wettstreit zu treten und das Faustproblem, das Thema des Teufelspaktes, auf die Opernbühne zu bringen: Robert ist ein französischer Bastard des Faust, Bertram ein vergröberter Mephisto. Auch das Motiv der Erlösung durch das Ewig-Weibliche wird in dieser Oper aufgegriffen: Das Bauernmädchen Alice ist hier der Schutzengel Roberts.

Die fünfaktigen „Hugenotten" waren noch erfolgreicher als „Robert der Teufel". Das hängt vielleicht damit zusammen, daß in den „Hugenotten" die Handlung leichter zu überblicken ist als im „Robert", wo die konfuse Handlungsführung mit ihrem Wechsel von Phantastik und Realistik das Verständnis außerordentlich erschwert. Die Pariser Bartholomäusnacht des Jahres 1572 bildet die historische Staffage der „Hugenotten". Sieht man sich den Text genauer an, so entdeckt man, daß eigentlich nicht die Hugenotten, sondern Raoul und Valentine die Hauptheldeu der Oper sind. Beiden ist auch das geniale Liebesduett des IV. Aktes („O Gott! Wo eilt Ihr hin?") zugedacht. Letzteres wurde übrigens erst auf Wunsch des berühmten Tenoristen Nourrit in die Handlung eingebaut. Durch verschiedene Einfügungen, die Meyerbeer veranlaßt hat, wurden die geschichtlichen Vorgänge immer mehr zum bloßen Anhängsel der Liebesaffäre Raoul — Valentine.

„Der Prophet" (Le Prophète), die dritte Große Oper Meyerbeers, läßt bereits ein Nachlassen der musikalischen Gestaltungskraft des Komponisten erkennen. Das bedeutende kompositorische Können und die glänzende Instrumentation vermögen uns nicht für die zahlreichen Banalitäten in der melodischen Erfindung (Krönungsmarsch!) zu entschädigen. Auch textlich ist das Werk schwächer ausgefallen, als man es bei Scribe erwartet hätte. Der Titelheld, der Prophet Johann von Leyden, das Haupt der aufständischen Wiedertäufer, ist eine recht zwiespältige, unsympathische Persönlichkeit: Er verleugnet im V. Akt sogar seine eigene Mutter. Bedenklich ist auch, daß der Textdichter einen „Helden" gezeichnet hat, der nicht — wie der historische Johann von Leyden — aus religiösen Erwägungen den Aufstand anzettelt, sondern um seinen persönlichen Rachedurst zu stillen.

„Die Afrikanerin" (L'Africaine), Meyerbeers letzte Große Oper, ist in künstlerischer Hinsicht wertvoller als „Der Prophet". Leider starb der Komponist kurz vor Vollendung des Werks. Fetis, der Direktor des Brüsseler Konservatoriums, ergänzte die Instrumentation und gab der Oper eine Bühnenfassung. Die Anregung zur librettistischen Gestaltung dieses Sujets ist von Meyerbeer ausgegangen. Er beauftragte zunächst Charlotte Birch-Pfeiffer mit der Ausarbeitung eines Textentwurfes, den Scribe als Grundlage für sein Libretto benutzte.

Von den ungefähr sechzig Librettos Scribes konnten natürlich nur die wichtigsten erwähnt und kurz charakterisiert werden. Eine derartige „Massenfabri-

kation" an Operntexten und Stücken für das Sprechtheater war nur möglich dank der Mitarbeit anderer Pariser Literaten, die, unter Verzicht auf künstlerische Ambitionen, sich ganz in den Dienst der Kollektivarbeit und damit unter die Fittiche Scribes stellten. Im folgenden seien die markantesten Kompagnons Meister Scribes erwähnt.

Die Zusammenarbeit Scribes mit Germain Delavigne setzte bereits 1811 ein mit dem Vaudeville „Die Derwische" (Les Dervis). Später bewährte sich Delavigne als Mitverfasser von „Maurer und Schlosser", der „Stummen von Portici" und von „Robert der Teufel". Jean Honoré Duveyriér, bekannt unter dem Pseudonym Melesville, dichtete vor allem Lustspiele und Operntexte. Am erfolgreichsten war das Libretto „Zampa" für den Komponisten Herold. Albert Lortzing gestaltete ein Lustspiel Melesvilles zum Operntext „Zar und Zimmermann" um. Melesville ist bekannter geworden durch seine selbständigen Veröffentlichungen als durch die Zusammenarbeit mit Scribe. Dies trifft auch auf Saint-Georges zu, einem ungemein fruchtbaren Librettisten, der später Direktor der Pariser „Opéra comique" geworden ist. Saint-Georges schrieb Schauspiele, Romane, Operntexte und Ballette. Zu seinen bekannteren Arbeiten für die Opernbühne gehören: „Die Regimentstochter" (für Donizetti), „Der Blitz" und „Die Königin von Cypern" (für Halévy) und „Katharina Cornaro" (für Franz Lachner). Der Münchner Hofkapellmeister Lachner vertonte den Text Saint-Georges' nicht in französischer Sprache, sondern in der deutschen Übersetzung A. Büssels.

Wir können es uns ersparen, auf weitere Mitarbeiter oder Nachahmer Scribes einzugehen. Sie alle huldigen mit mehr oder weniger großem Geschick der Dramaturgie Scribes und seiner Technik der „pièce bien faite". Die Librettoproduktion in Frankreich und, wie wir sehen werden, größtenteils auch in Italien und Deutschland steht in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter dem Patronat Scribes. Erst das „drama lyrique", die psychologische Oper, die eine Zurückdrängung der äußeren Handlungselemente und dafür eine Vertiefung der Personencharakteristik erstrebt, hat der Librettistik neue Wege gewiesen. Das „drama lyrique", repräsentiert durch Opern wie „Werther" und „Manon" (von Massenet), ferner durch Debussys „Peleas und Melisande", verzichtet weitgehend auf den effektreichen Apparat der Großen Oper. An die Stelle des äußeren Geschehens sind hier die innerseelischen Vorgänge getreten.

Die Psychologisierung der französischen Oper und damit die Abwendung vom Librettotypus Scribes setzte erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein. Vorher standen Große Oper und Pariser Operette in der besonderen Gunst des Publikums. Die Textdichter, deren Hauptvertreter Jules Barbier erwähnt sei, hielten sich an die bewährten Praktiken Scribes und seiner Mitarbeiter.

Barbier ist nach dem Tode Scribes der prominenteste Vertreter der französischen Librettistik. Im Vergleich zu seinem Vorbild und Meister, dessen Technik der „pièce bien faite" er sich angeeignet hatte, ist er viel weniger originell und phantasiebegabt. Immerhin ist er ein geschickter Routinier, dessen Texte zu den theatralisch wirksamsten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ge-

hören. In Zusammenarbeit mit anderen Autoren dichtete er eine große Anzahl Dramen, Lustspiele und Operntexte. Die künstlerischen Ambitionen Barbiers erstreckten sich vornehmlich auf die Tragödie. Doch seine Versdramen erzielten nicht den von ihm erhofften Erfolg. Nur „Jeanne d'Arc" mit der Bühnenmusik Gounods errang — dank dem Einsatz der hervorragenden Schauspielerin Sarah Bernhardt — die Gunst des Publikums. Als Librettist pflegte Barbier die von Scribe bevorzugte Gattung der Opéra comique und der Großen Oper. Der auffallendste Unterschied im Vergleich zu Scribes Praktik dürfte wohl sein, daß Barbier und sein Mitarbeiter Michel Carré auf bekannte und beim Publikum bereits beliebte Stoffe der Weltliteratur zurückgriffen, diese als Libretti bearbeiteten und leider oft verballhornten. Das librettistische Gestaltungsvermögen Barbiers war also wesentlich beschränkter und einseitiger als das Scribes, dessen mühelos Handlungen erfindende Phantasie oft allzu üppige Blüten trieb. Barbier belieferte die bedeutendsten französischen Opernkomponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Operntexten. Charles Gounod vertonte seinen „Faust", der bei uns als „Margarethe" bekannt geworden ist, daneben noch „Romeo und Juliette" (nach Shakespeare), „La reine de Saba" und die Opéra comique „La colombe". Barbier versorgte noch mit Texten die Komponisten Meyerbeer („Le pardon de Ploërmel" = „Dinorah"), Offenbachs („Les contes d'Hoffmann" = „Hoffmanns Erzählungen"), Rubinstein („Nero"), Thomas („Hamlet", eine arge Verballhornung der Tragödie Shakespeares) und Saint-Saëns. Sein bestes Libretto sind die für Offenbach verfaßten „Contes d'Hoffmann". Die Textgestaltung entbehrt hier nicht einer gewissen Originalität: Motive aus verschiedenen Erzählungen E. Th. A. Hoffmanns sind zu einer einheitlichen Handlung miteinander verbunden.

Die Texte Scribes und seiner Mitarbeiter wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ganz Europa als vorbildlich betrachtet. Die bedeutendsten Komponisten der damaligen Zeit erbaten sich von Scribe und seinen Palatinen Texte, die man teils in der französischen Originalsprache vertonte (z. B. der Italiener Verdi die „Sizilianische Vesper"), teils in Übersetzungen (Franz Lachner Saint-Georges' „Katharina Cornaro" in deutscher Übertragung). Ebenso wie in Deutschland Komponisten, die als „modern" gelten wollten, den Stil der französischen Opernmeister nachahmten und dadurch die Kritik der „deutschnationalen" Romantiker vom Schlage Marschners, Spohrs und Lortzings herausforderten, genauso vermochten sich auch die einheimischen Librettisten nicht dem übermächtigen Einfluß der Pariser Librettistenschule zu entziehen. W. Friedrich, H. S. v. Mosenthal und Charlotte Birch-Pfeiffer waren die erfolgreichsten Scribeschüler in Deutschland. Ihre Stärke lag jedoch nicht — wie die des französischen Vorbilds — im freien Phantasiespiel der Erfindung von Opernhandlungen; sie bewährten sich vor allem als Übersetzer und Bearbeiter von bereits auf den Bühnen der französischen Metropole erfolgreichen Bühnenstücken und Operntexten.

So bearbeitete W. Friedrich (Pseudonym für Friedrich Wilhelm Riese) das von Flotow vertonte Libretto „Alessandro Stradella" nach einer französischen

Vorlage. Auch die noch immer erfolgreiche „Martha" hat W. Friedrich unter Zugrundelegung eines Plans des Franzosen Saint-Georges verfaßt. Flotow und sein Librettist kannten genau die Mentalität des deutschen Theaterbesuchers. Sie wußten, daß ihrem Publikum nicht nur an einer spannenden Handlung und der Situationskomik einzelner Szenen gelegen war; sie kannten auch die sentimentalen Neigungen des deutschen Spießbürgers, der in der Oper gerne sein Gemüt ansprechen ließ. Sie mixten deshalb in ihren Werken einen heute nicht mehr ganz so wohlschmeckenden Cocktail von abenteuerlicher Romantik, biederer Komik und — erfreulicherweise nicht allzu aufdringlicher — Sentimentalität.

Stärkeren sentimentalen Neigungen huldigt Charlotte Birch-Pfeiffer in ihren Operntexten, die im 19. Jahrhundert überaus bekannte und vielseitige Schauspielerin, Theaterdirektorin und Bühnenschriftstellerin. Die Bearbeitung von Romanbestsellern für die Bühne war ihre Spezialität. Als Librettistin weniger produktiv denn als Schauspielautorin, verfaßte sie vor allem Texte für v. Flotow und den Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha, dem die Regierungsgeschäfte noch genug Zeit und Muße zur Komposition von Opern ließen. Birch-Pfeiffers Text „Santa Chiara", den der Herzog Ernst in Musik setzte, ist ein Beitrag zur Großen Oper mit historischem Hintergrund. Der Oper liegt eine Begebenheit aus der russischen Geschichte zugrunde. Man muß es der Birch-Pfeiffer zugestehen, daß ihr gelungen ist, hier einen spannungsreichen Text zu dichten, dessen Finale zum II. Akt zu den interessantesten Szenen der Librettistik des 19. Jahrhunderts gehören dürfte.

H. S. v. Mosenthal war der erfolgreichste deutsche Scribeaner. Er verfaßte eine Anzahl Texte zu Opern, die in der zweiten Hälfte des 19. und noch zu Anfang unseres Jahrhunderts zu den meistgespielten Bühnenwerken gehörten. Für Nicolai bearbeitete er nach Shakespeares Komödie „Die lustigen Weiber von Windsor". Nach Melesvilles Schauspiel „Cathérine" verfaßte er die einst beliebte Spieloper „Das goldene Kreuz", deren volkstümliche Musik wir Ignaz Brüll verdanken. Mosenthal betrachtete die Pflege der Tradition einer epigonalen Großen Oper als sein besonderes Anliegen. Seine „Königin von Saba" kommt der damaligen Vorliebe des Publikums für exotische Stoffe entgegen (vgl. auch Meyerbeers „Afrikanerin", Delibes' „Lakmé" und Bizets „Perlenfischer"). Karl Goldmark schuf zu Mosenthals Text eine farbenreiche Musik, seine beste Opernpartitur. Mosenthal ist der vielseitigste deutsche Nachahmer Scribes. Er beherrschte die dramaturgische Technik der „piece bien faite" souverän. In einigen seiner Texte schwebte ihm eine Synthese von französierender Opéra comique und deutscher Spieloper vor. Leider würzte er, dem damaligen Publikumsgeschmack entsprechend, seine Texte allzusehr mit rührseligen Ingredienzen, so daß eine Oper wie „Das goldene Kreuz" heute schon recht antiquiert wirkt.

Der Einfluß von Scribes Librettotypus vermochte sich in Deutschland nicht so stark wie in Frankreich durchzusetzen, denn bei uns begannen sich die Reformbestrebungen Richard Wagners seit etwa 1850 auf die deutsche Opern-

produktion auszuwirken. Es bedarf wohl kaum einer Begründung, daß sich eine „pièce bien faite" nicht als Grundlage für eine Reformoper im Stile der Wagner-epigonen oder gar für ein Musikdrama eignet.

Scribes Texttypus befruchtete natürlich auch das italienische Opernschaffen des 19. Jahrhunderts, obwohl — dank der durch den feinsinnigen Literaten Felice Romani repräsentierten einheimischen Tradition — die italienischen Librettisten im allgemeinen ihre Eigenständigkeit zu behaupten vermochten. Felice Romani zeigt sich hinsichtlich seiner Stoffwahl und dramaturgischen Technik nur wenig von Scribe beeinflußt. Seine Texte verzichten noch auf eine verwickelte Handlung und den Einsatz starker szenischer Effekte. Sie bezaubern durch eine musiknahe Diktion und die Eleganz der Verstechnik. Romani belieferte die bedeutendsten italienischen Komponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Texten. Er verfaßte ungefähr einhundert Libretti, davon sieben für Bellini (u. a. „Norma") und mehrere für Donizetti („Liebestrank").

In Salvatore Cammeranos Produktion vermissen wir leider die spielerische Delikatesse, mit der Romani seine Texte gestaltete. Cammerano griff vor allem hinsichtlich der Stoffwahl die Anregungen von Scribes Librettistik auf: Das romantische Drama und die Romane Walter Scotts erschlossen sich ihm als Stoffquelle für seine Libretti. Die Texte lassen allerdings oft eine gewisse Unbeholfenheit in der Handhabung der dramaturgischen Technik erkennen. Den größten Erfolg hatten seine Libretti für Donizetti („Lucia von Lammermoor" nach Walter Scott) und Verdi („Luise Miller" nach Schillers „Kabale und Liebe"; „Troubadour" nach einem spanischen Drama).

Wesentlich besser als Cammerano meisterte Francesco Maria Piave, Verdis ständiger Mitarbeiter, die dramaturgischen Probleme. Er ist der begabteste Schüler Scribes in Italien. Piave beherrschte die Technik der „pièce bien faite" souverän und vereinigte damit ein untrügliches Gefühl für theatralisch wirksame Stoffe und starke Bühneneffekte. Verdi hat zehn seiner Texte in Musik gesetzt, darunter die bekannten Publikumsschlager „Rigoletto", „La Traviata" und „Ein Maskenball".

Der Einfluß Scribes auf die Librettistik beschränkt sich natürlich nicht auf die französische, deutsche und italienische Oper des 19. Jahrhunderts. Es läßt sich übrigens auch im musikalischen Lustspiel der Neuromantik zu Anfang des 20. Jahrhunderts ein Zurückgreifen auf Stoffwelt und Technik von Scribes „pièce bien faite" nachweisen. Bekennt doch sogar Hugo von Hofmannsthal in einem Brief an Richard Strauß, daß er die Texte Scribes „studiere". Und legitimiert sich Hofmannsthal nicht mit seiner „Arabella" als genialster Schüler Scribes im 20. Jahrhundert?

Unser Streifzug durch die Librettistik des 19. Jahrhunderts dürfte gezeigt haben, daß man mit Recht Eugène Scribe den „Metastasio des 19. Jahrhunderts" nennen kann. Scribe aktivierte das kulturelle Wechselspiel zwischen den einzelnen Nationen: Die Komponisten der im internationalen Opernkonzert maßgebenden Länder bevorzugten seine Texte. Dank seiner Autorität befruchteten Technik und Stoffe der „pièces bien faites" die Opernproduktion ganz Europas.

DIE GRUNDSÄTZLICHE BEDEUTUNG DER BÜHNENBILDKUNST

Wie die italienische Vereinigung der Berufsbühnenbildner arbeitet

Von Angelo Maria Landi (Florenz)

Eine kurze, wenn auch genaue Einführung ist nötig, um die Gründe besser zu verstehen, die einen Teil der italienischen Berufsbühnenbildner bewogen haben, sich in einer nationalen Vereinigung zusammenzuschließen, die, in der Absicht, sich von anderen in Italien schon existierenden Gruppen zu unterscheiden (die fast alle mehr oder weniger deutlich ausdrücklichen politischen Interessen unterstellt waren), sich als „Nationale Vereinigung der Berufsbühnenbildner" („Associazione Nazionale degli Scenografi Professionisti") bezeichnete und ihren Sitz auf halbem Wege zwischen den aktivsten Theaterzentren Italiens, Rom und Mailand, in Florenz wählte.

Erst in den dem ersten Weltkrieg unmittelbar folgenden Jahren dachte man in Italien ernstlich daran, die Theaterkunst zu erneuern, so sehr auch zeitlich voranliegende Versuche (unvollständig deshalb, weil die Bedeutung der Bühnenbildkunst nicht genügend beachtet wurde) auf dem eigentlichen Gebiete des Sprechthaters von den von den berühmten „Künstlerischen Leitern" Boutet und Virgilio Talli geleleiteten Truppen und kurz darauf vom „Synthetischen Futuristischen Theater" (1915) gemacht wurden.

Jedoch erst im Zeitraum von 1920—1940 machte sich in Italien ein wahrhaft tiefbegründetes Bestreben bemerkbar, eine totale Revolution des Inszenierens herbeizuführen: Charakteristik eines solchen Bestrebens war das dringende Anliegen, die mehr für sich bestehenden Bestandteile einer Theateraufführung in ein Ordnungsgefüge einzubauen oder besser, in einen Ordnungszusammenhang, der in kulturellen Voraussetzungen begründet liegt); diese Tatsache brachte mit sich, daß den Problemen der Bühnentechnik mehr Bedeutung beigemessen wurde; der Bühnentechnik, die sich im allgemeinen damit begnügt hatte, in der Erinnerung an eine bekannte ruhmvolle Vergangenheit zu leben und deren Ruf und Nutzen nun durch die kommerziellen Spekulanten ausgebeutet wurde, die augenscheinlich alles Interesse daran hatten, den „status quo" aufrecht zu erhalten. Die erste Tat des Erneuerungsbestrebens bestand folglich darin, das aktive Theater den Geschäftsunternehmungen zu entziehen. Diese Bestrebungen wurden durch persönliche Initiative, wie der Anton Giulio Bragaglias, der in Rom 1921 das „Teatro degli Indipendenti" eröffnete und mit Hilfe des Staates in dem größeren Unternehmen des „Teatro delle Arti" durch-

geführt. Gleichzeitig gründete man in den wichtigsten italienischen Städten bühnentechnische Zentren, hauptsächlich auf Betreiben Bragaglias, welchem es gelang, indem er sich auf die städtischen Organisationen der damaligen Zeit stützte, sehr lebendige Ausstellungen moderner Bühnenbildkunst zu veranstalten, welche den Vorteil hatten, die Aufmerksamkeit und die Aktivität moderner Bühnenkünstler und solcher, die sich mit den visuellen Problemen des Theaters beschäftigten, in Anspruch zu nehmen; Ausstellungen, welche dann auch mit großem Erfolg im Ausland gezeigt wurden. Andere Unternehmungen von beachtenswerter Bedeutung, mehr oder weniger durch den Staat unterstützt, waren die Gründung der Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, die dem künstlerischen Theater gewissenhaft ausgebildete Schauspieler und Regisseure zuführte, nicht zu vergessen das Teatro Sperimentale Universitario von Florenz, das, wenn es auch eindeutigen Richtlinien politischen Charakters, die durch die damals herrschende politische Partei diktiert wurden, unterworfen war, doch das Verdienst für sich in Anspruch nehmen konnte, die künstlerische Bedeutung junger Regisseure, Bühnenbildner und Autoren ins Licht der Öffentlichkeit gestellt zu haben.

Aus diesen Experimentierzentren, die mehr oder weniger unabhängige Organismen darstellten, gingen viele der besten Schauspieler, Techniker und Autoren des gegenwärtigen italienischen Theaters hervor.

Auf dem Gebiete der Oper und des Ballettes, kam der Gründung des „Maggio Musicale Fiorentino" (1931) große Bedeutung zu, denn von ihr nahm das Bestreben, die theatralische Erscheinungsform des italienischen Operntheaters zu erneuern, seinen Ausgang. Diese Initiative (die im Prinzip aus den Bestrebungen einer Gruppe junger Musik- und Opernbegeisterter hervorgegangen ist), wurde bald vom Staat anerkannt und unterstützt und zeichnete sich vor allem durch die Eigenschaft aus, dem an den meisten italienischen Operntheatern der damaligen Zeit üblichen routinierten Dekorationsbetrieb ein Bühnenbild gegenüberzustellen, das nicht mehr der müden Einbildungskraft der damals in Mode stehenden Bühnenbildner, sondern den berühmtesten Malern anvertraut war. Damals war gerade die Bewegung zur Erneuerung des Kunstgewerbes in vollem Gange. An den Schulen für angewandte Kunst wurde eine Verordnung herausgegeben, die den Vorrang der künstlerischen Erziehung betonte und Künstler wurden vom Staat herangezogen, die Schulen zu leiten oder darin zu unterrichten; mittels der vom Staat kontrollierten kunstgewerblichen Berufsverbände suchte man den kunstgewerblichen Betrieben den Wert der Mitarbeit und der künstlerischen Leitung durch Maler, Bildhauer und Architekten begreiflich zu machen. Diese Tatsache hatte bestimmt auf den durch die Leiter des Maggio Musicale Fiorentino unternommenen Versuch Einfluß. Die Entscheidung, Leuten, die nicht mehr mit einer veralteten Technik arbeiten mußten, die Erneuerung des Operntheaters anzuvertrauen, konnte damals als ausgezeichnete Idee aufgefaßt werden, da den Fürsprechern einer solchen Reform das Problem der Erneuerung des Bühnenbildes als ein Problem des Oberflächlichen, d. h., in seinem rein dekorativen Aspekt, erschien; somit

konnte man dieses Problem leicht mit dem des Kunstgewerbes identifizieren. Die Idee erwies sich aber in der Folge als vereinfachend und gefährlich. In der Tat, wenn man auch im Grunde bestrebt war, Maler heranzuziehen, die in ihrer künstlerischen Ausdrucksweise der Bühnenbildkunst am nächsten standen, d. h., leicht ins Bühnenbildnerische übersetzt werden konnten, so erschienen die Ideen der Theaterleiter um so konfuser und es genügte damals, einen wie auch immer klingenden Namen zu besitzen, um sich ohne jede Vorbereitung und Befähigung als Bühnenbildner zu gebärden.

So hatte die anfänglich gute Absicht sehr bald einen schlechten Effekt, da man vor allem nicht erkennen wollte, daß eine Notlösung keine ständige Einrichtung werden konnte. Auf diese Weise würde in der Tat kein junger Künstler mehr die harten Studien der Theatertechnik auf sich genommen haben, da er auf andere Weise zu einem — wenn auch um so vergänglicheren — Ruhm gekommen wäre. Indem sich das italienische Theater dem Geschmack bekannter Maler anvertraute, wurden von ihm eine Reihe junger Bühnenkünstler entfremdet, die sich einer anderen Tätigkeit zuwandten und so dem Theater verloren gingen. Keiner der jungen Bühnenbildner wollte nämlich die Ideen und die Entwürfe anderer mechanisch ausführen. Deshalb kam es leider zu einer Spaltung der bühnenbildnerischen Tätigkeit in zwei feindliche Lager: den erfindenden und den ausführenden Teil. Man vergaß augenscheinlich, daß Bühnenbildkunst in ihrem vorwiegend dekorativen Wesen nicht gültig realisiert werden kann, wenn sich der Dualismus zwischen schöpferischem Geist und ausführender Hand, die beide ihren eigenen Gesetzen gehorchen, zu sehr bemerkbar macht.

Mit zeitlicher Distanz wäre es leicht, zu schließen, daß es vernünftiger gewesen wäre, das Bemühen der jungen Bühnenbildner zu unterstützen, welche schon intuitiv entdeckt hatten, daß die bildhaften Elemente der Bühnenbildkunst nicht nur und immer durch die Sprache des Malers ausdrückbar sind; auf dem Gebiete der theatralischen Kultur wäre es jedenfalls wichtig gewesen, diese Bestrebungen zu unterstützen.

Der Versuch, das Operntheater in seinem mehr dem Visuellen zugewandten Apparat zu erneuern, ging also fehl, weil

1. man die gänzlich theatralische und keineswegs grundsätzlich malerische Natur der Bühnenbildkunst nicht anerkennen wollte,
2. man sich folglich über die gleichen Belange der Regie und Bühnenbildkunst keine Rechenschaft abgab, Belange, die auch bestehen, falls die regielich-bühnenbildnerische Tätigkeit von zwei verschiedenen Personen ausgeführt wird; und weil man vor allem nicht daran dachte, seriöse Schulen für Opernregie zu gründen, wo die Bühnenbildkunst als konstitutives Element Beachtung gefunden hätte und wo die bühnenbildnerische Technik und Ästhetik die Rolle fundamentaler Lehrgegenstände angenommen hätte.

Dieses in seiner Absicht lobenswerte Bestreben hatte also gänzlich oberflächliche Resultate, es erregte auf dem Gebiete der Bühnentechnik kein Interesse, ja, es warf nicht einmal Probleme auf.

Es diente jedoch dazu, mit einer schon faulen Tradition zu brechen. Es war der Anlaß, welcher, indem er ihn vorwegnahm, einen nunmehr gewissen Zusammenbruch hervorrief. Durch dieses Bestreben wurde außerdem eine durchwegs polemische Haltung gegen die Künstler hervorgerufen, die die Bühnenbildentwürfe lieferten, damit ihren Ruf festigten, aber dem Theater nicht wesentlich dienten.

Um der historischen Wahrheit willen muß man jedoch sagen, daß ein großer Teil der Berufsbühnenbildner damals schon das noch erträgliche Maß an Qualität verloren hatte. Der letzte Vertreter des pittoresken 19. Jahrhunderts, Rovescalli, arbeitete in dieser Zeit noch, aber er war vermutlich der einzige, der über einen persönlichen Stil verfügte.

Die anderen beschränkten sich zum großen Teil darauf, mit stilistischer Pedanterie und alter Technik zu prunken. Viele Proteststimmen erhoben sich damals. Man muß sich aber auch nach Gebühr erinnern, daß noch viele dem Theater ergebene Künstler (ein großer Teil von ihnen bildet heute den wichtigsten Kern der „Nationalen Vereinigung italienischer Berufsbühnenbildner" in Florenz) damals innerhalb der avantgardistischen Theatergruppen tätig waren und sich eine tiefgehende Revolution im Bühnenwesen zu vollbringen vornahmen, denen aber damals unglücklicherweise der Zugang zur Bühne verwehrt blieb.

Die „Nationale Vereinigung italienischer Berufsbühnenbildner" ist aus dem hauptsächlichen Bestreben hervorgegangen, die Bühnenbildkunst in die natürlichen Bereiche des Theaters zurückzuführen und sie von den alten Fehlern und außerberuflichen Einflüssen zu befreien. Um ihre eigenen Zwecke zu erreichen, ist sie bestrebt, den allgemeinen kulturellen Belangen zu dienen, indem sie den Problemen der Kultur gegenüber das Interesse aller jener fördern will, die in der Bühnenbildkunst beruflich tätig sind.

Zum ursprünglichen Kern, der, wie wir schon geschrieben haben, aus noch jungen, aber schon reiche Erfahrung besitzenden Bühnenbildnern, gebildet wird, kamen einige ältere Mitglieder und ganz junge, die erst kürzlich aus den zahlreichen Schulen für Theaterdekoration, die der Staat in verschiedenen Städten Italiens geschaffen hat, hervorgingen. Unsere Arbeit läuft darauf hinaus, den wesentlichen Unterschied zwischen uns modernen Berufsbühnenbildnern und den hartnäckigen Traditionalisten auf der einen, sowie den Malern auf der anderen Seite aufzuzeigen. Dieser Unterschied besteht vor allem in der Existenz eines tiefen theatralischen Gewissens in uns, welches sich von der ästhetischen Einheit des Schauspieles und seiner Regieinterpretation Rechenschaft abgibt.

Die Vereinigung hat in Florenz schon zwei nationale Zusammenkünfte abgehalten. Die zweite war der Diskussion des Problemes der Beziehungen zwischen der Arbeit des Regisseurs und des Bühnenbildners, sowie der Diskussion des Problemes der Beziehungen zwischen Aufführung und Pressekritik gewidmet. Es ist auch unsere Aufgabe, jährlich in Florenz oder in anderen Städten Italiens moderne Bühnenbildausstellungen zu organisieren. Zwei dieser Ausstellungen sind schon abgehalten worden. Alles wurde ohne Hilfe von seiten

der Behörde gemacht. Die Bühnenbildner selbst zahlen die Ausgaben für die Zusammenkünfte und die Ausstellungen. Die italienische Regierung hat sich durch die Entsendung von Beobachtern an unserer Arbeit interessiert. Sie gab unseren Bemühungen den Stempel des Offiziellen. Mitglieder unserer Vereinigung sind: der berühmte Regisseur Anton Giulio Bragaglia, Cesare Mario Cristini, der Direktor des Bühnenbildstudios des Teatro San Carlo in Neapel, Nicola Benois, Ausstattungschef des Teatro alla Scala, Camillo Parravicini, Ausstattungschef der Oper in Rom, Angelo Maria Landi, der Vizedirektor des Staatlichen Kunstinstitutes in Florenz, Cagnoli, Mantovani u. a.; vom Teatro alla Scala, Filippini von der Arena di Verona, Giovanni Grandi, Bruno Montonati, Enrico Kaneclin u. a.

Die Vereinigung berücksichtigt alle künstlerischen Bestrebungen ihrer Mitglieder. Ich glaube nicht nur den ideellen Ursprung der Vereinigung, sondern auch die Zwecke, die sie sich als Ziel setzt, erklärt zu haben.

(Übertragen von Konrad Schrögendorfer)

DAS PORTRÄT

SIR ARTHUR WALLACE PICKARD=CAMBRIDGE 1873—1952

Von T. B. L. Webster (London)

Pickard=Cambridge wurde unmittelbar nach Erreichung seines akademischen Grades im Jahre 1895 als Fellow und Tutor für klassische Philologie an das Oriel College, Oxford, gewählt. Zwei Jahre später ging er an sein ehemaliges College, Balliol, zurück, wo er verblieb, bis er 1927 als Professor des Griechischen nach Edinburgh ging; zwei Jahre später wurde er Vice=Chancellor der Sheffield=Universität. Er zog sich seit 1938 aus dem öffentlichen Universitätsleben zurück.

Die Aristotelische Poetik und die Geschichte des griechischen Dramas waren sein Spezialfach auf dem Gebiet der klassischen Philologie in Oxford. Als Pickard=Cambridge W. R. Hardie in Balliol nachfolgte, übernahm er dessen Vorlesungen über die Poetik. Ein anderer Oxforder Tutor, A. E. Haigh, gab schon 1896 Werke über das „Tragic Drama of the Greeks" und das „Attic Theatre" (zweite Auflage 1898) heraus. Durch dreißig Jahre hielt Pickard=Cambridge über diese Wissensgebiete Vorlesungen in Oxford, und seine frühen Erfolge auf diesem Gebiet ließen naturgemäß die Wahl auf ihn fallen, die dritte Auflage von Haighs „Attic Theatre" herauszugeben.

Während der nächsten zwanzig Jahre gab er eine Übersetzung von Demosthenes „Public Speeches" und ein Buch über Demosthenes heraus, welches vielleicht das beste ist, was er geschrieben hat. Aber während dieser ganzen Zeit arbeitete er an seiner eigenen Trilogie der Bücher über das Drama: „Dithyoramb, Tragedy and Comedy", erschienen 1927, „The Theatre of Dionysus", erschienen 1946 und „The Dramatic Festivals of Athens", nach seinem Tode im Jahre 1953 herausgegeben. Diese Werke kamen in so großen zeitlichen Abständen heraus, weil Pickard=Cambridge während dieser ganzen Zeit sehr in Anspruch genommen war durch seine Lehrtätigkeit sowie durch Universitäts= und Unterrichtsverwaltung verschiedener Art, welche ihn noch bis kurz vor seinem Tod in sein Privatleben verfolgten.

„Dithyramb, Tragedy and Comedy" besteht aus einem Kapitel über den Dithyrambos, einem Kapitel über den Ursprung der griechischen Tragödie, einem Kapitel über die ersten Anfänge der griechischen Komödie und einem Abschlußkapitel über Epicharm. Das Buch ist eine nüchterne Wertbestimmung aller Dokumente, die über diese schwierigen Themen vorliegen, mit voller Zitierung der alten Literatur und einer beträchtlichen Anzahl von Illustrationen. Es handelt sich hierbei um die wissenschaftliche Fixierung seiner Vorlesungstätig=

keit in Oxford. Diese ist so sehr Bestandteil des Unterrichts über das griechische Drama geworden, daß es nun nach knappen 25 Jahren schwierig ist, sich eine Situation ohne diese Forschungen vorzustellen. Hier ist die Geschichte des Dithyrambos durch alle Perioden zurückverfolgt, Tragödie und Satyrspiel bis hin zum frühen Aischylos und die Komödie bis zu Aristophanes, soweit wir sie durch die uns zur Verfügung stehenden Quellen kennen. Dithyrambos, Tragödie und Satyrspiel sind drei verschiedene Faden: die Tragödie verdankt viel den heroischen Chören des frühen 6. Jahrhunderts in Korinth; das Satyrspiel wurde ihm am Ausgang des 6. Jahrhunderts zugefügt; die Komödie vereinigt Tierchöre, den Komos mit seiner eigenen Formstruktur und jambische Szenen. Im Licht dieser Erkenntnis wird Aristoteles beurteilt als Theoretiker und als Historiker. Manche moderne Ansichten, welche den Ursprung von Tragödie und Komödie im Vegetationsritual und Ahnénkult suchen, werden als mangelhaft befunden. Die großen Vorzüge, welche in Pickard-Cambridges späterem Werk erscheinen, können schon in diesem Buch ersehen werden: vollständige Zitierung des gesamten Beweismaterials und eine faire Diskussion der Ansichten der anderen, in welcher die eigene Stellungnahme des Autors vollkommen klar und einsichtig ist. Nachdem er seinen Standpunkt klargemacht hat, sind seine Schlußfolgerungen unumgänglich: er definiert seine Arbeit als ein „Feststellen von dem, was wirklich als belegbar und wahrscheinlich gesagt werden kann, und einen Trennungsstrich zu ziehen zwischen der Geschichte einerseits und fesselnd interessanten Theorien anderseits, die aber nicht durch Dokumente beweisbar sind". Wir möchten aber glauben, daß er in all seinen Büchern alles doch zu schroff ablehnt, was abseits dieser, seiner Auffassung und Richtlinie liegt. So müssen in der speziellen Frage des Ursprungs sowohl Ahnenkult als auch Vegetationsritual als greifbare Faktoren bei der Entstehung des griechischen Dramas betrachtet werden, selbst wenn die Erinnerung an sie in der klassischen Periode nur unterbewußt und deshalb nicht durch Dokumente belegbar (aber deshalb nicht weniger wirksam) lebte.

Dennoch können wir nicht leugnen, daß er uns festen Grund unter die Füße gegeben hat, ein fester Grund, der uns nun helfen kann, weiteren Boden zu gewinnen. Nach den vergangenen 25 Jahren der Forschungsarbeit — vor allem Beazleys mit seinen Forschungen über die attischen schwarzfigurigen Vasen und Paynes über die Korinthischen Vasen — bedarf das Bild, das Pickard-Cambridge uns in dieser frühen Arbeit gab, natürlich einiger Korrekturen, besonders in den Teilen, welche sich mit der Prähistorie der Komödie und des Satyrspiels befassen.

„The Theatre of Dionysos" geht der Geschichte des Athenischen Theaters von der frühesten Zeit bis zur römischen Periode nach und beleuchtet eindringlich und klar alle zur Verfügung stehenden Quellen; die erhaltenen baulichen Altertümer, antike Literaturquellen, Vasen- und Freskomalerei, Inschriften usw. Die Hauptlinien dieser Darstellung, die sich wahrscheinlich kaum noch ändern werden, seien kurz erwähnt: mindestens um 460 v. Ch. hatte das Theater des Dionysos' in Athen Hintergründe zwischen vorstehenden Flügeln. Im späten

5. Jahrhundert machte der Perikleische Wiederaufbau die Verwendung des Theologeion und einer Mechane möglich, brachte aber weder eine erhöhte Bühne noch das viel diskutierte Ekkyklema (über diese zwei letzten Punkte hatte der Autor seine Auffassung seit der Bearbeitung von Haighs Werk geändert); der Bau einer festen Szene aus Stein gehört zur Periode des Lykurgos; und noch später, möglicherweise im 2. Jhdt. v. Chr., wurde das Spiel auf eine hohe Bühne verlegt; ein weiterer vollständiger Umbau fand zur Zeit Neros statt, und später wurde die Orchestra in ein wasserdichtes Bassin zur Aufführung von Seegefechten umgewandelt. Innerhalb dieses großlinigen Rahmens bleibt genügend Raum für weitere Studien und Forschungen, besonders über die süditalienische Vasenmalerei des 4. Jahrhunderts und die späteren pompejanischen Bilder, von denen noch mehr Aufschlüsse über die theatralische Praxis abgeleitet werden können. Inwieweit diese Ergebnisse für das Athenische Theater als verbindlich anerkannt werden dürfen, das wird abhängen sowohl von der Auffassung über den Einfluß der Athenischen Theaterpraxis der verschiedenen Perioden auf die anderen Theater, als auch von der Auffassung über die Beziehung der Vasen- und Freskenmaler zu ihrer eigenen Umgebung einerseits und zur Athenischen Theater- und Kunsttradition anderseits. — Obwohl Pickard-Cambridge diese Erwägungen und Dokumente manchmal etwas anmaßend außer acht läßt, ist es einer der größten Vorzüge dieses Buches, daß er alles, was er heranzieht, klar und unparteiisch so darstellt, daß es der Leser nach seinem Ermessen interpretieren kann.

Pickard-Cambridge hatte die ersten Korrekturbögen ungefähr eines Drittels der „Dramatic Festivals of Athens" schon gesehen, bevor der Tod seine Weiterarbeit unterbrach. Daher kann man annehmen, daß das von mir herausgegebene Werk, abgesehen von kleineren Details, so ist, wie er es sich dachte und es haben wollte. Der Aufriß ist noch der gleiche wie bei Haigh. Das erste Kapitel befaßt sich mit den kleineren Festspielen, den Anthesterien, den Lenäen sowie mit den ländlichen Dionysien und enthält eine äußerst wertvolle Sammlung von Texten und Inschriften, die sich auf die Inszenierungen in den Demen-Theatern beziehen. Das zweite Kapitel bespricht die städtischen Dionysien und beschreibt detailliert die Festspiele einschließlich des vorangehenden Proagon und des nachfolgenden festlichen Gottesdienstes; alle mit dem Entstehen des Dithyrambos, der Tragödie und Komödie in Verbindung stehenden Probleme werden beleuchtet sowie die jeweils bezüglichen Inschriften transkribiert und interpretiert. Im dritten Kapitel beschäftigt sich Pickard-Cambridge mit den Schauspielern, mit den Bezeichnungen, die für sie und ihre Aufgaben gebräuchlich waren, mit der Rollenverteilung, dem Vortrag und der Gestik. Im Kapitel über das Kostüm ist der Bericht über die tragischen Masken und die Fußbekleidung ein großer Fortschritt gegenüber den Forschungen von Haigh; denn dieser glaubte noch an „ungeheure Holzsohlen unter den Füßen" und an Masken, bei denen jeder Gesichtszug übertrieben war; nun finden wir eine eingehende Besprechung mit der exakten Darlegung der Tatsachen, auf Grund deren er entscheidet, daß der hochsohlige Kothurn und die Maske mit dem hohen Onkos nicht vor der helle-

nistischen Periode eingeführt wurden. Der Kontrast zwischen dem ausgepolsterten obszönen Kostüm der mittleren Komödie und dem alltäglichen Äußeren in der neueren Komödie ist gut dargestellt, wird aber im Verlauf des Kapitels aus drei Gründen etwas verwischt: bei den illustrierten Beispielen alter Männer, Sklaven usw. wird kein Versuch gemacht, zwischen den Typen der alten und denen der neueren Komödie zu unterscheiden; die ziemlich obszönen Vasenbilder und Terrakotten werden eher mit „mimushaften" Aufführungen als mit der Komödie in Verbindung gebracht, obwohl die Dokumente für den Mimus nicht nahezulegen scheinen, daß es sich bei ihm um maskierte Schauspieler in lächerlich-heroischen Geschichten gehandelt hat. Die Abneigung des Autors gegen das Indezente ist so klar, daß niemand Grund hat, Anstoß zu nehmen; dennoch ist Raum gegeben für eine neuerliche Überprüfung der Zeugnisse, da ja nun Vasen und Terrakotten datiert und mit einiger Genauigkeit ihren Herstellungszentren zugeschrieben werden können. Weitere Kapitel behandeln den Chor, seine Bewegungen, Tanz und Musik sowie das Publikum. Schließlich wird ein äußerst nützlicher und interessanter Bericht über die dionysischen Künstler (Schauspielerverband) gegeben. Dieses Buch hat alle Vorzüge der vorangegangenen.

Die drei Werke von Pickard-Cambridge zusammen geben dem Studenten alles, was er über die Vorgeschichte des athenischen Dramas und die Bedingungen, unter denen es aufgeführt wurde, wissen soll. Die Dokumentation ist ausführlich dargelegt und entgegengesetzte Theorien werden zitiert. Der Autor stellt nüchtern fest, was man — nach seiner Auffassung — wirklich wissen kann und lehnt es ab, sich in Fragen einzulassen, die — nach seiner Meinung — nur als Vermutungen behandelt werden können. Er hat mit seinen Werken eine unentbehrliche Grundlage für jede weitere Arbeit gegeben.

LUCIE HÖFLICH

Von Herbert A. Frenzel (Berlin)

Wieder war ein ruhmvoller Name aus dem großen Personalregister des heutigen deutschen Theaters zu streichen: der Name Lucie Höflichs. Der Chronist, der auch Historiker ist, spürt, wie eine noch von ihm erlebte Epoche immer schneller ins Gewesene versinkt. Noch hört er Stimmen im Ohr nachklingen, noch sieht er den Widerschein von Bildern — aber schon hilft nur geduldiges Ausschöpfen früherer Zeugnisse, um das Fragmentarische der eigenen Erinnerung einigermaßen abzurunden. Zwei lebende und noch tätige Männer immerhin haben bei einer Berliner Trauerfeier von der Kollegin aus gemeinsamer Frühzeit berichten können: Emil Rameau, der mit Lucie Höflich zusammen ins erste Engagement nach Bromberg fuhr, und Eduard von Winterstein, der bei Reinhardt ihr Ferdinand und ihr Fuhrmann Henschel war.

Blutjung hatte die Schauspielertochter aus Hannover kurz vor der Jahrhundertwende dieses Bromberger Engagement angetreten, dann am Intimen Theater in Nürnberg gespielt und bei einem Gastspiel im Neuen Theater im Juni 1902, ganz zu Ende der Spielzeit, in Felix Dörmanns „Ledige Leut" die Berliner Probe bestanden. Dann war sie ans Raimund-Theater nach Wien gegangen, wo sie als Susi in „Freund Fritz" debütierte. Und schon 1903 trat sie in Reinhardts Berliner Ensemble, der gerade aus Schall und Rauch, dem Kleinen Theater und eben dem Neuen Theater Kraft an Kraft band. Im Sommer 1911 schrieben die Kritiker der „dritten Elementarkünstlerin" Abschiedsaufsätze, als sie — wie zuvor Rudolf Rittner, der sich in seine schlesische Heimat zurückgezogen, und wie Hedwig Wangel, die sich praktischer Philanthropie gewidmet hatte — die Bühne zu verlassen gewillt schien. Aber Ende 1912 war sie dann schon wieder in Reinhardts Kammerspielen die Maria Magdalene. Zur Arbeit bei Reinhardt kam vor allem seit 1926 die bei Jeßner im Staatstheater. Nach 1933 widmete sich Lucie Höflich, die schon an Reinhardts Schauspielschule unterrichtet hatte, einige Jahre dem Schauspielnachwuchs. Während des zweiten Weltkrieges stand sie im Verband des Schillertheaters Berlin, 1946 bis 1950 war sie Schauspieldirektor und Regisseur am Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin, wo sie 1947 Professor wurde, 1950 kehrte sie nach Berlin zurück, arbeitete am Hebbel-Theater und vor allem an Barlogs Schiller- und Schloßparktheater sowie als Lehrerin der Theaterschule des Landes Berlin. Beim Gastspiel mit der Lindtberg-Inszenierung der „Elektra" von Giraudoux, in der sie die Frau des Narses spielte, erlitt sie in

Iserlohn im April 1956 einen Herzanfall. Am 8. Oktober raffte sie der Tod hinweg.

Man hat gesagt, der Aufstieg der Höflich habe mit ihrer Darstellung in jenem Stück von Dörmann begonnen: dieses Mädchen Lux nämlich, eine kleine Sumpfpflanze, Rollenstoff, der leicht zu Sentimentalität verführen konnte, rührte offenbar in ihrer Verleiblichung durch ein letztes Aufgebot aller noch vorhandenen Kraft gegen den Schlamm und Schmutz: ein kornblondes Mädchen stand auf der Bühne, das im bürgerlichen Sinne gefallen war, dem aber schon ein „Ist gerettet" sicher schien. Ein Weilchen blieb die junge Schauspielerin auf diese Wiener Mädel festgelegt. Dann kam bei Reinhardt mit der Melisande in Maeterlincks „Pelleas und Melisande" der Übergang zu großen Aufgaben. Neben Agnes Sormas Minna von Barnhelm stand Lucie Höflich als Franziska. Das zunächst bloß Naive hatte die Wandlung in das Heiter-Bewußte weiblicher Intelligenz durchgemacht. Ein neuer großer Glücksfall für die deutsche Bühne, der zweite nach dem Glücksfall Sorma, wurde apostrophiert. Das ein wenig blaß gewordene Rollenfach Naiv-Sentimentale bekam nämlich eine kaum noch für möglich gehaltene Vertiefung, schon bei Kleists Käthchen, das die Lucie Höflich auf volkstümlich-niederdeutsch anlegte. In der Eröffnungsvorstellung der Kammerspiele im November 1906 mit Ibsens „Gespenstern" gab Reinhardt, der selber den Engstrand spielte, der Höflich die Regine — neben der Sorma, neben Moissi und Kayssler als Manders. Hier handelte es sich um eine sehr moderne Facettierung des Rollenfachs, die dann der Marianne in Goethes „Geschwistern" ebenso zugute kam wie der Amalia in den „Räubern". Tragische Krönung einer nur der Stimme der Natur folgenden Spielweise war schließlich die Christine in Schnitzlers „Liebelei". Mochte die Melisande noch als allzu hell und durchsichtig empfunden worden sein, so konnte jetzt die starke Verinnerlichung nicht mehr übersehen werden. Dann kam die denkwürdige Faust-Woche des Deutschen Theaters im Frühjahr 1909 mit drei verschiedenen, schnell aufeinander folgenden Besetzungen des „Faust I": Gretchen erst die Höflich, dann die Heims und dann die Eibenschütz. Die Kritiker zweifelten nicht, daß Lucie Höflich eine Deckung von Darstellung und Goethes Urbild erreichte, wie sie sich vollkommener nicht denken ließ.

Von diesem Gretchen aus läßt sich heute rückblickend ohne Gewalt die Linie zu den Frauenfiguren ziehen, die Lucie Höflich in der Mitte des zweiten Jahrzehnts spielte, nachdem sie auch die Ausflüge zu Shakespeares Frauengestalten, der Perdita im „Wintermärchen", der Viola in „Was Ihr wollt", der Cordelia im „Lear" und dem widerspenstigen Kätchen mit unleugbarem Erfolg hinter sich gebracht hatte. Obgleich angesichts ihrer Frau John in den „Ratten" gezweifelt wurde, ob die Höflich nicht zu gesund sei, nicht ein zweites Kind zu kriegen, und ob sie nicht also fehl am Platz sei, hatten doch schon ihr Weibsteufel, ihre Hanne Schäl, ihre Rose Bernd erwiesen, wozu sie sich von ihrem modern aufgefaßten Gretchen her den Weg freigelegt hatte. Wenn die Literaturwissenschaft erst kürzlich wieder einmal betonte, man solle in Gretchen nicht oder doch nicht nur die verführte Unschuld sehen und nicht die Worte

überhören „Mein Busen drängt sich nach ihm hin", so hat die Höflich dergleichen damals einfach aus dem nachschaffenden Instinkt erspürt und damit ihrem Gretchen die Keime zu den Geschöpfen Hauptmanns eingesenkt. Gretchens Kosten vom Baum der Erkenntnis, das Bewußtsein der Schande, führt in den Wahnsinn, Hauptmanns Frauen stellen ihren Trieb überlegen in Rechnung und machen ihn dem Leben dienstbar. Bei den Frauen, die die Höflich danach noch spielte, wird der Trieb schließlich unersättlich, lasterhaft, lebenzerstörend. Damit rücken ihre Köchin Puschek in Bruckners „Verbrecher", ihre Florence in Bruckners „Kreatur" und vor allem ihre Frau Gihle bei Hamsun an das nun völlig unbürgerliche Ende jener Entwicklung, die von einem bürgerlichen Mädchen ausging, das freilich von der Höflich nicht als das naive Mädchen schlechthin, sondern schon als ein dämonisch getriebenes Wesen gespielt worden war. In solchem Sinne mag man die über die Höflich gemachte Aussage übernehmen, ihr Weg habe von den Mädchen, die vom Engel gerettet wurden, zu den Frauen geführt, die vom Teufel geholt wurden.

Julius Bab, der Lucie Höflich gegenüber gewisse Vorbehalte anmeldete, bekannte im Hinblick auf ihren Weibsteufel, sie habe das rein Animalische, das Teuflisch-Entfesselte in jener Zeit vielleicht am ehesten restlos verkörpert. Aber er sah „mit Besorgnis" einen merkwürdigen Hang zum wüst Plebejischen, zum Gemeinen und Brutalen auch da in ihrem Spiel, wo es keineswegs in die Natur der Rolle paßte. Diese kritische Periode überwand die Höflich durch eine neue Art von Haltung und Festigkeit, durch — wie Bab zufrieden schrieb — die beseelte Ruhe und Wucht einer großen Charakteristikerin, durch eine Vereinigung ihrer lyrischen und grotesken Talente. Überraschender Durchbruch rein menschlichen Leides, Durchbruch einer Seele aus der fast abgewendeten Person muß ihre Missionarsfrau im „Regen" gewesen sein. Groteske, böse, geistig mißleitete, im Wahnsinn endende Gestaltungen sind dann in der letzten Periode häufig von der Höflich eben mit jenem Schimmer zerrütteter großer Seelen gezeichnet worden, der sie erregend und eindrucksstark machte. Nach Frau Alving und der alten Millerin war sie 1940 im Schillertheater in einer denkwürdigen Aufführung von Halbes „Strom" die alte von Argwohn krummgebogene Philippine Dorn, und seit 1950 konnte die Höflich in immer kürzer werdenden Auftritten von einer unheimlichen Einprägsamkeit sein: als Gabrielle in der „Irren von Chaillot", im „Familientag", wo sie unter der Oberfläche der Wohlanständigkeit dumpfen Haß grollen und ihre Lady Amy mit feinsten tonlichen Nuancierungen zum einzigen Menschen unter lauter Schemen werden ließ, dann in der fast stummen Rolle der vertierten triefäugigen Schnapseule im „Gesang im Feuerofen" und in zwei gespenstischen Auftritten als lallende, greinende irre Großmutter Maria Josefa in Lorcas „Bernarda Albas Haus". Ihr letzter Auftritt auf der Bühne war die Äbtissin in Strindbergs „Nach Damaskus". Der Film aber, der Lucie Höflich nicht allzu häufig, wenn auch schon seit etwa 1922 einsetzte, hat glücklicherweise von dieser Gruppe von Frauengestalten ein Abbild aufbewahrt: Käutner ließ die Höflich im „Himmel ohne Sterne" eine alte Frau spielen, die in der Dresdner Bombennacht um den Verstand gebracht wird

und sich mit rührender Kindlichkeit an den verschütteten Sinn ihres früheren Lebens hält.

Läßt sich also die künstlerische Laufbahn der Lucie Höflich als die allmähliche Entfaltung einer reich differenzierten Grundanlage deuten, so sind die schauspielerischen Mittel, die Lucie Höflich sich dienstbar machte, durch eine enge Bindung an die natürlichen Ausdrucksformen ihrer körperlich-seelischen Konstante gekennzeichnet. In der Frühzeit haben die Kritiker ihr das Prädikat eines typischen Nationalstils zugeschrieben, das Kräftig-Herbe, das Niedersächsische betont, das schwer veränderlich, allenfalls nuancierbar sei. Ein runder, von dichtem Haarkranz überkrönter Kopf mit sanft gewölbten Wangen, die kleine gerade Nase, stählerne blaue Augen machten sie ihnen zur „deutschen Frau" schlechthin — freilich nicht zu deren ätherischer Spielart oder gar zu dem „Blauveigelein der Bühnenkonvention". Eine kurze Spanne ließ das Spielend-Leichte, das Holdselig-Schwebende ihres Wesens an eine Variation der Sorma denken. Aber da trat die Wendung zum Derberen und Schweren ein, die aus Lucie Höflich die Erbin fast aller Rollen der Else Lehmann machte. Ihre Franziska schon hatte beherzt mit der Tradition gebrochen, war eine solide, behäbige, geprüfte Jungfer gewesen. Und so wenig wie diese Franziska etwas Zöfisches, hatte dann ihre Anne in Shaws „Mensch und Übermensch" etwas damenhaft Kokettes, war vielmehr eine urweiblich tüchtige Person, fest entschlossen, den modernen Don Juan zum Vater ihrer künftigen Kinder zu machen. Der Weibsteufel der Höflich strahlte, so schrieb Jacobsohn, in allen Prächten des Lebens, „Zöpfe, Zähne, Lippen, Auge, Hände, Gang: das begehrt und verheißt und lockt verwirrt und stachelt zum Mord . . . Die Höflich hat eine dumpf animalische Lache, vor der einem graut". Natürlich formte die Zeit und die Arbeit das Gesicht auf der runden Festigkeit der mittelgroßen Gestalt. Die Haarkrone wich zunächst einem Pagenkopf und später einem asketisch kurzen männlichen Scheitel. Die Strenge des Ausdrucks wuchs, der Blick wurde wacher. Das Harte war nicht zu leugnen, es spiegelte die Erkenntnis von den gefährlichen Untiefen des Weibtums. Zum bewunderten Naturereignis wurden die Geschöpfe der Höflich, weil sie sie nicht aus Reflexion, sondern aus unmittelbarer Anschauung gebar. Die Mittel der künstlerischen Verleiblichung sind bei der Höflich offenbar von Anfang an so sparsam gewesen, daß sich die scharfen Beobachter ausgesprochen nach ihnen fragten. Ein schmerzliches Beben in der Stimme, ein flüchtiges Zucken im Gesicht, eine leise Bewegung der Hand, das — schien ihnen — war eigentlich alles. Lucie Höflich war selbst an Anlagen reich genug, um äußerliche Ausstaffierung entbehren zu können, ja man konnte zu dem Paradoxon verführt werden, daß hier gar keine Verwandlung vorliege. Vielleicht noch in der Komödie. Hier war der schöne Schein gewollt. Hier verlangsamte die Höflich zu humorhaften Zwecken das Tempo ihrer Sprache, hier wattierte sie sich ein bißchen aus. In der Tragödie aber warf sie alle künstlichen Stützen beiseite und schneiderte sich die ihr nicht ohne weiteres maßgerechten Aufgaben nicht zurecht. Da sie nicht analytisch vorging, lagen ihr Tricks fern, verzichtete sie auf „komödiantische" Glanzlichter und Effekte so sehr, daß

man zur Beschreibung ihrer Kunst immer wieder nach dem armselig reichen Wort „Natur" griff. Sie weinte in der Tat „wirklich", sie lachte „wirklich" und in allen Skalen. Wir hören davon, wie ein Händespreizen, ein Mundöffnen, eine Halswendung und andere offenbar nur animalische Betätigungen Heiterkeit verursachten. Noch gleichsam im Nebenamt war die Höflich eine der stärksten Komikerinnen, außer bei Shakespeare etwa in Gogols „Heiratsgeschichte". Als die Frau Stadtakzise-Kassaschreiberin in Kotzebues „Kleinstädtern" wirkte sie trotz ihrer greifbaren Leibesfülle wie abgestorben und bekam es mühelos fertig, die Drastik bis an die Grenze der Tragik zu rücken, die Zuschauer durch ihr Asthma zu ängstigen und fast Mitgefühl zu erregen. Das Vitale im Lachen und Heulen, das so gut zu den Geschöpfen des Naturalismus paßte, bekam später bei der Höflich jene Untertöne des Schauerlichen, aus denen die Verworfenheit der Gier und die geistige Verstörung aufklangen. Der zunächst nur auffallend dunkel gefärbte bebende Alt der Stimme nahm allmählich die seltsame Brüchigkeit und Sprödigkeit an, die allein schon Bitterkeit, Seelenerkaltung und Haß ausdrückte. Der beleidigte Aufschrei der Frühzeit, wenn weibliche Würde verletzt war, wandelte sich schließlich zum eintönigen Frost, dem rechten Ton für erstarrte Gefühle und ein einsam gewordenes Herz. Welche symbolische Aussagekraft eine aus Instinkt geborene Geste bei Lucie Höflich haben konnte, hat Frank Thieß an jenem Beispiel einer Gebärde überliefert, die ihre Hauptmannsfrau in Strindbergs „Vater" machte, wenn sie sich den Schal um die Schultern und Arme zog. Während nämlich alle übrigen Gesten zweckhaft und darum unwesentlich waren, handelte es sich hier um eine Geste der Gewohnheit, die nicht ein wirkliches Frieren, sondern die beinahe mystische Kälte dieser Ehe kennzeichnete. Eine solche „Ausdruckskunst" war nun bei der Höflich weit entfernt von der des literarisch-theatralischen Expressionismus. Die Höflich war viel zu leiblich, um dessen Aufsteilung ins Abstrakte mitmachen zu können. Im Schoß ihrer eigenen Gestalt trug sie viele Gestalten, aber nur solche, die dem Natürlich-Kreatürlichen verhaftet waren. Damit wurde und blieb sie die Darstellerin aller naturnachbildenden Dichtung, daher war sie naiv und nicht sentimentalisch, Goethe-, Kleist- und Hebbel-nah, doch Schiller-fern, obwohl sie seine Amalia, seine Luise Millerin und seine Maria Stuart gespielt hat.

GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG IN DER SCHWEIZERISCHEN LANDESBIBLIOTHEK

29. Dezember 1956 bis 27. April 1957

Von Edmund Stadler (Bern)

Anläßlich der Berner Tagung der „Internationalen Gesellschaft für Theaterforschung" wurde am 29. Dezember 1956 in der Schweizerischen Landesbibliothek eine Theaterausstellung eröffnet, die dem Andenken der drei 1956 verstorbenen schweizerischen Bühnenkünstler Pierre Gauchat, Dr. Oskar Eberle und André Perrottet von Laban gewidmet ist. An der Eröffnung sprachen Prof. Dr. Georg Thürer, Präsident der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, Dr. Karl Gotthilf Kachler, der frühere Direktor des Stadttheaters St. Gallen, und der unterzeichnete Konservator der Schweizerischen Theatersammlung und Leiter der Ausstellung.

Der aus der französischen Schweiz stammende Pierre Gauchat wurde am 5. Januar 1902 als Sohn des bekannten Romanisten Louis Gauchat in Zürich geboren. Nach dem Besuch des Gymnasiums studierte er an der Kunstgewerbeschule in Zürich. Hier bekam er den ersten Kontakt mit dem praktischen Theater. Direktor Alfred Altherr hatte 1918 ein schweizerisches Marionettentheater im Kunstgewerbemuseum Zürich gegründet, das durch seine künstlerischen Inszenierungen auch im Ausland Beachtung fand. Die Ausstellung zeigt Entwürfe Gauchats für das orientalische Märchen „Der Bucklige" aus dem Jahre 1923. Nach weiteren Studien in München wirkte Gauchat von 1925 bis 1943 als Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Zürich, später am Gymnasium, und reihte sich mit seinen Plakaten, durch die graphische Ausstattung von Kunstbüchern und andern Publikationen sowie durch sein gelegentliches Wirken als Bühnen- und Marionettenbildner unter die besten Vertreter der angewandten Kunst ein. Bereits 1928 wurde ihm am Stadttheater Zürich eine erste große Aufgabe gestellt: die Neuinszenierung der „Carmen" von Bizet erregte dank der modernen Bühnenräume und der unkonventionellen Kostüme Aufsehen. 1932 folgte die Oper „Venus" von Othmar Schoeck. Leider unterblieb in der Folge eine weitere Zusammenarbeit. Was für ein bühnenbildnerisches Talent hier brach lag, erwies 1941 die Inszenierung von Schillers „Tell" durch das Schauspielhaus im großen Hause am See. An dem 1942 von ihm mitbegründeten „Zürcher Marionetten" fand Gauchat ein neues reiches Betätigungsfeld als Bühnenkünstler. Nicht nur Opern wie „Abu Hassan" von Weber und „La serva Padrona" von Pergolesi, sondern auch Märchen, wie „Kalif Storch" und „Die Bremer Stadtmusikanten" fanden beispielhaft moderne Lösungen. Höhepunkte von Gauchats Schaffen für das Marionettentheater waren „Das Gotteskind" nach Wilde von Arnet 1946 und „Bastien und Bastienne" von Mozart 1949. Bedeutendes hat Gauchat auch als Illustrator von Theaterzeitschriften geschaffen, wobei er sich die Motive gerne hinter der Bühne holte. Geradezu mustergültig ist die graphische Gestaltung seines Buches „Marionetten", das 1949 im Eugen Rentsch Verlag erschien. Erst 54jährig ist dieser bedeutende Graphiker am 27. Februar 1956 in Kairo einer Herzkrise erlegen. Pierre Gauchat wird ein Musterbeispiel jener freischaffenden Künstler bleiben, welche in ganz Europa durch ihren Mut, auch in

Repertoirewerken neue Wege zu gehen, oft mehr zur Reform des Theaters beigetragen haben als ständig verpflichtete Bühnenbildner.

Der gleichaltrige Dr. Oskar Eberle, der am 28. Januar 1902 in Zürich geboren wurde, erweist seinerseits die eminente Bedeutung des schweizerischen Volkstheaters, das nicht einfach ein Abklatsch des Berufstheaters sein will, und in avantgardistischen Inszenierungen sogar wegweisend für dieses werden kann. Gleichzeitig zeigen Eberles Inszenierungen, wie befruchtend Theaterwissenschaft auf das praktische Theater einwirken kann. Von seinem Urgroßvater Ambros Eberle, der vor 100 Jahren die Schwyzer Fasnachtsgesellschaft der Japanesen gründete, hat Oskar Eberle seine Liebe zum Mimus geerbt. Joseph Nadler führte ihn auf der Universität Freiburg i. Ue. in die Welt des barocken Theaters ein, Max Reinhardt in der Theaterstadt Berlin in die lebendige Regie der Gegenwart. Seine Königsberger Dissertation „Theatergeschichte der innern Schweiz" machte Eberle als Theaterhistoriker international bekannt. In der innern Schweiz entwickelte sich Eberle aber auch zu einem der großen Spielleiter der Gegenwart, wie es schon 1934 anläßlich der Aufführung seiner „Passion" im eben eröffneten Kunst- und Kongreßhaus in Luzern zum Ausdruck kam. Wenn ihnen auch die für Eberle so charakteristische Bewegung fehlt, so geben doch die von seiner Frau, der Luzerner Malerin Hedy Giger, festgehaltenen Bilder eine Ahnung von der meisterhaften Einbeziehung der Konzerttreppe im großen Saal für die Massenszenen, die in den Zuschauerraum überbordeten, von der geschickt ins Spiel einbezogenen sparsamen Anbringung von charakteristischen Requisiten und der genialen Verwendung der modernen Lichtregie. Schon mit dieser Luzerner Festaufführung und nicht erst mit den Calderon-Spielen in Einsiedeln 1950 und 1955 hat sich Oskar Eberle neben einen Max Reinhardt zu stellen vermocht. In der Folge hat Eberle zur Hauptsache mit Laien, ab und zu auch mit Berufsschauspielern, immer wieder geschlossene und Freilichträume für das Theater erobert wie den Platz vor der Hofkirche, im Inselipark („Antigone") und auf dem Weinmarkt („Faust") in Luzern, die Festhalle der Landesausstellung in Zürich 1939, und den Marktplatz in Vevey 1955 (Winzerfest). Eine ganze Reihe von Schweizer Architekten sind von Eberles Ideen einer modernen Raumbühne zu kühnen Projekten angeregt worden, u. a. zu einem Festspielhaus in Luzern. Ausgeführt wurden leider nur wenige wie die Festspielbühne von Hans Hofmann zur 650-Jahrfeier der Eidgenossenschaft in Schwyz 1941. Eberle liebte die Guckkastenbühne nicht, und als er 1955 mit der Inszenierung der Tellspiele in Altdorf betraut wurde, riß er zunächst einmal die bestehende Bühne heraus und ließ durch den Schweizer Bühnenbildner Max Bignens eine vielstufige stilisierte Bühne errichten, die sich in den Zuschauerraum hinein erstreckte. Kurz vor der Premiere ist Dr. Oskar Eberle am 27. Juni 1956 abberufen worden. Er hinterließ eine Fülle von Dokumenten zu seinen Inszenierungen und Dramen, die nur zum Teil an der Ausstellung ausgebreitet werden konnten. Von seinem theaterwissenschaftlichen Schaffen zeugen vor allem die von ihm seit 1928 herausgegebenen 25 Jahrbücher und 8 Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, darunter als sein letztes eigenes Werk „Cenalora. Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker".

Der am 30. Januar 1916 in Genf geborene André Perrottet von Laban, Sohn der Ausdruckstänzer Suzanne Perrottet und Rudolf von Laban, schuf schon als Jüngling einen originellen Marionetten-Zirkus, mit dem er auch noch später Vorstellungen gab. Bei Roman Clemens, Bühnenbildner am Stadttheater Zürich, und bei Emil Preetorius in München, der ihn nach Bayreuth mitnahm, ging er in die Schule. Bald nach seinen ersten Entwürfen für das Berner (1934) und Basler Stadttheater (1936) entwickelte sich Perrottet zu einem der originellsten Bühnenbildner Europas, wie es schon 1946 anläßlich einer internationalen Bühnenbildschau in Rom und vor allem in der Wanderausstellung der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur „Das schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute" in aller Welt anerkannt wurde. Zahlreiche Entwürfe für Oper, Operette, Ballett und Schauspiel sind an der Berner

Ausstellung vereinigt, die er nicht nur für das Stadttheater Basel schuf, sondern in Gastspielen auch für die Stadttheater St. Gallen und Luzern sowie für das Schauspielhaus und das Stadttheater Zürich; im Ausland hat Perrottet vor dem zweiten Weltkrieg in London gewirkt, nach diesem in Paris, wo sich allerdings seine originellen Pläne einer Unterwasserrevue nicht realisieren ließen, und in den fünfziger Jahren an den Städtischen Bühnen in Baden-Baden („Käthchen von Heilbronn" 1952). Zu seinen letzten Entwürfen gehören „Die Zauberflöte" in Luzern und „Cosi fan tutte" in St. Gallen; die Premiere seiner Neuinszenierung der „Carmen" am 25. Februar 1956 in Basel hat er nicht mehr erlebt. Farbe, Licht und Raum sind wesentliche Stilelemente Perrottets, der auch ein hervorragender Kostümbildner war. Einen seiner Höhepunkte erreichte er in Zusammenarbeit mit dem schweizerischen Theaterdirektor Albert Wiessner in der „Glasmenagerie" anläßlich der internationalen Musikfestwochen in Luzern 1951. Alle technischen Mittel beherrschte er wie kaum einer (Drehbühne, Wagen- und Versenkbühne, Projektion) und wußte sie immer zur künstlerischen Aussage einzusetzen. Die reine Guckkastenbühne hat auch Perrottet nicht besonders geliebt und sprengte ihren Rahmen wo er konnte, ohne damit die malerisch-dekorative Gestaltung des Bühnenbildes aufzugeben, wie etwa beim Basler „Sturm" (1944) mit einer in den Orchestergraben vorstoßenden „Zauberinsel" oder beim Luzerner „Julius Cäsar" (1951) mit einer großen vom Hintergrund bis in den Zuschauerraum sich erstreckenden Treppe. Folgerichtig wurde er zum Bühnenarchitekten, der in Zusammenarbeit mit Erwin Stöcklin das sensationelle Rundtheater lancierte: Als Mehrzwecktheater gedacht (Großraum- und Kammertheater, Guckkasten- und Arenatheater, Varieté- und Ausstellungsraum), sind seine aufsehenerregenden Komponenten: der ansteigende drehbare Zuschauerraum, die ihn umfassende Ringbühne mit an beliebigen Stellen zu öffnenden Vorhängen und Versenkungen, mit fahrbarer Maschinerie und einer Beleuchtungsgondel in der Mitte des Plafonds. Leider ist auch dieses kühne Projekt, das schon vor Jahren in Krefeld bis zur Baureife gediehen war, noch nicht ausgeführt worden. Mutlosigkeit beherrschte mehr und mehr diesen äußerst sensiblen Künstler, und als ihm an seiner geliebten Wirkungsstätte am Stadttheater Basel der Boden abgegraben wurde, schied er am 24. Februar 1956 freiwillig aus dem Leben. Der Verlust dieser drei großen Bühnenkünstler ist nicht nur für die Schweiz unermeßlich, sondern auch für das europäische Theater schmerzlich. Bewahren wir ihre Pläne, Skizzen, Entwürfe und Modelle nicht nur als schöne Erinnerung, sondern als lebendige Quellen für das Theater der Zukunft!

BESPRECHUNGEN

THEATERWISSENSCHAFTLICHE DISSERTATIONEN-BIBLIOGRAPHIE

Von Heinz Kindermann (Wien)

Gisela Schwanbeck, Bibliographie der deutschsprachigen Hochschulschriften zur Theaterwissenschaft von 1885 bis 1952 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 58), Berlin, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1956, 563 S.

Nur selten werden die Dissertationen einer geisteswissenschaftlichen Disziplin gemeinsam bibliographisch erfaßt. Früher wurde auch für die deutsche Theaterwissenschaft diese Aufgabe Jahr für Jahr von den „Jahresberichten für neuere deutsche Literatur" mit übernommen, soweit es sich um Dissertationen oder sonstige Hochschulschriften handelte, die sich mit der deutschen Theatergeschichte befaßten. Aber auch in diesen Fällen wurden nur die gedruckt vorliegenden Arbeiten verzeichnet und kurz charakterisiert. Noch nie ist der Versuch gewagt worden, die gesamten deutschsprachigen Hochschulschriften der Theaterwissenschaft bibliographisch zu erfassen und sie nach bestimmten Ordnungsprinzipien zugänglich zu machen. Diesen Versuch hat nun für das ganze deutsche Sprachgebiet Gisela Schwanbeck vom Theaterwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin gewagt. Wir wollen vorweg sagen, daß er vollauf geglückt ist und daß hier ein Nachschlagewerk entstand, das uns allen heute schon ganz unentbehrlich ist. Ja, man fragt sich, wieso wir bisher ohne solch eine Hilfe auskommen konnten und wieviel Mühe im einzelnen Fall erforderlich war, bevor dieses Buch vorlag.

In fünfjähriger Arbeit hat Gisela Schwanbeck hier alles zusammengetragen, was an den Hochschulen Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, aber auch an den Hochschulen der Freien Stadt Danzig und der Deutschen Universität Prag seit 1885 an theaterwissenschaftlichen Arbeiten geleistet wurde, gleichgültig, ob diese Arbeiten gedruckt wurden oder — wie etwa in Österreich — ungedruckt als Dissertation approbiert wurden. Die Schwierigkeit war sachlich so groß, weil es Theaterwissenschaft als Hochschulfach ja erst seit relativ kurzer Zeit gibt und weil infolgedessen alle die Nachbardisziplinen für Gestern, aber auch für Heute aufgesucht werden mußten, in denen theaterwissenschaftliche Arbeiten verfaßt wurden. Die Verfasserin ist dabei nicht engherzig verfahren. Sie hat vor allem im dramaturgischen Bereich so manche Grenzgebiete mitumschlossen, die der Theaterwissenschafter zwar oft nicht selbst mitbetreuen kann, die er aber sehr genau kennen muß.

Mit dem Jahr 1885 setzte die Verfasserin ein, weil von da an der erste Band des Verzeichnisses der deutschen Hochschulschriften erschien. Für Österreich lagen die Dinge wesentlich komplizierter als für Deutschland und für die Schweiz. Hier mußte die Verfasserin viele Wege gehen, um zu einem möglichst lückenlosen Bild zu gelangen. Aber Stichproben haben ergeben, daß ihr dies in hohem Grade gelungen ist, mit Ausnahme der an juristischen Fakultäten Österreichs zustandegekommenen Arbeiten zum Theater aus früheren Zeiten. Für die Deutsche Universität Prag mußte die Ausbeute fragmentarisch bleiben. Auch in deutscher Sprache entworfene Hochschulschriften ausländischer Universitäten, etwa Rumäniens, konnten natürlich nicht einbezogen werden.

Zu den Problemen der Abgrenzung gegenüber dem Film und seinen Fragen nimmt die Verfasserin den Standpunkt ein: „Zu den Problemen des Films wurden nur diejenigen Dissertationen mit einbezogen, die sich mit den rein künstlerischen Dingen beschäftigen, während — im Gegensatz zum Theater — die Fragen der Wirtschaft, der Zensur und des Urheberrechtes beiseite blieben." Hinsichtlich des Dramas blieben jene Untersuchungen — mit Recht — weg, die sich ausschließlich mit philologischen Fragen befassen.

Die Gruppierung wurde so vorgenommen, daß drei große Abteilungen die Übersicht erleichtern: eine „Allgemeine Abteilung", eine „Geographisch-allgemeine Abteilung" und eine „Historisch-geographische Abteilung". Dies mag auf den ersten Blick nicht ganz einfach in der Abgrenzung erscheinen, insbesondere hinsichtlich der beiden letztgenannten Hauptabteilungen. Im einzelnen aber erweisen sich diese Hauptgruppen doch recht praktisch. In der allgemeinen Abteilung werden vorerst diejenigen Arbeiten verzeichnet, die das Berufstheater, das Dilettantentheater, die brauchtümlichen Spiele sowie das Puppen- und Schattenspiel als Sondergattungen behandeln. Sodann folgen alle Arbeiten zu den allgemeinen und grundsätzlichen Problemen der Regie, der Schauspielkunst, zum Drama (als Gattung), zur Stoff- und Motivgeschichte des Dramas, zur Dramaturgie, zur Oper, zur Stoff- und Motivgeschichte der Oper, zum Theaterbau, zur Bühnenausstattung und Bühnentechnik, zur Soziologie des Theaters (einschl. Publikum), zur Rechtslage der Bühnenangehörigen, zur Theaterverwaltung und zum Theater im öffentlichen Schrifttum (Kritik, Roman), zur Theatergeschichtsschreibung, zum Film und zum Hörspiel.

Die „Geographisch-allgemeine Abteilung" geht länderweise vor, und zwar z. B. nach: Rezeption deutscher Klassiker auf dem deutschen Theater, Jugend und Theater, Lokale Theatergeschichte; Drama; Ausländische Dramatiker in Deutschland für die Unterabteilung: Deutschland. Und nun analog für Österreich, Schweiz, Niederlande, England, Amerika, Dänemark, Frankreich, Italien, Bulgarien, Rußland, China und Japan. Die „Historisch-geographische Abteilung" aber sieht folgendermaßen aus: Hier werden etwa im Abschnitt: Antike für Griechenland die Arbeiten verzeichnet nach: Mimus, Theater und Bildkunst, Tanz, Drama. Für das Mittelalter wurden nur die deutschsprachigen Länder, England und Frankreich miteinbezogen. Das ist überraschend. Wurden im deutschen Sprachgebiet nie Dissertationen etwa zum italienischen oder spanischen Theater des Mittelalters gemacht? Für die Renaissance liegen die Dinge besser. Denn hier bezieht die Verfasserin außer den deutschsprachigen Ländern auch England (mit Einschluß der Shakespearezeit), Frankreich, Italien, Spanien und Kroatien ein. Die Niederlande vermißt man schmerzlich; desgleichen Skandinavien. Für das 17. Jahrhundert werden dann auch die Niederlande einbezogen. Sondergruppen erhalten nun auch die Oper und die Bühnentechnik. Für das 18. Jahrhundert sind nur Deutschland und Österreich, England, Frankreich und Italien berücksichtigt, für das 19. Jahrhundert hingegen fast der ganze Kontinent, für das 20. Jahrhundert auch schon Amerika.

Man kann die Lücken der bisherigen deutschsprachigen Theaterforschung, soweit sie sich im Dissertationsbereich füllen ließen, aus dieser Bibliographie ebensogut ersehen wie das bisher Erreichte.

Das Personen- und Sachregister ist eine große Hilfe beim Auffinden der einzelnen Positionen. Es ist im ganzen sehr sauber gearbeitet. Nur selten sucht man nach einem Stichwort vergeblich.

Es wäre dringend zu hoffen, daß die Verfasserin diese zwar mühevolle, aber um so dankenswertere Arbeit in Abschnitten von fünf zu fünf Jahren fortsetzen wird und wir würden herzlich wünschen, daß die Gesellschaft für Theatergeschichte auch für diese jeweiligen Nachträge eine Publikationsmöglichkeit eröffnen kann. Die brennende Notwendigkeit des vorliegenden Nachschlagewerks jedenfalls ist heute schon erwiesen.

DOKUMENTE ZUM THEATER FINNLANDS UND DER SCHWEIZ

Von Gerhart Rindauer (Wien)

Marie-Elisabeth Schmeidler, Das deutsche Drama auf dem Finnischen Nationaltheater 1890—1905, Ein Kapitel deutsch-finnischer Geistesbeziehungen. (Ural-Altaische Bibliothek, hrsg. v. Julius v. Farkas und Omeljan Pritsak, III, Wiesbaden 1956, 100 S.)

Lydia Burger, Hans Trog als Theaterkritiker. Aus dem schweizerischen Theaterleben 1887—1928. (Schweizer Theater-Jahrbuch XXIV der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 1955, hrsg. v. O. Eberle, 127 S.)

Mehr und mehr treten einzelne Partien und charakteristische Details aus der Geschichte der europäischen Theaternationen durch aufhellende systematisch-sammelnde oder monographisch-kritische Forschungen zutage. Zwei Arbeiten neueren Datums widmen sich den mehrschichtigen und vielgestaltigen Vorgängen des Theaters um die Wende des 19./20. Jahrhunderts in Finnland und in der Schweiz.

Marie-Elisabeth Schmeidlers Untersuchung verfolgt ein doppeltes Ziel: Ihr geht es zunächst um eine Entwicklungs- und Strukturanalyse des Finnischen Nationaltheaters, dann aber im besonderen um die Eigenart seines rezeptiven Verhaltens gegenüber der deutschen Dramatik, wodurch sich ein sehr wesentliches und lebendiges „Kapitel deutsch-finnischer Geistesbeziehungen" ergibt, das um so mehr unser Interesse verdient, als es von der echten Gesinnung des Brückenschlags und der Verständigung zwischen den Völkern getragen ist.

Wesensart und Geschick des finnischen Volkes drängten schon seit Humanismus und Reformation des 16. Jahrhunderts zur Berührung und zum Austausch mit dem Kulturleben Deutschlands. Von den deutschen Universitäten gingen dabei ebenso entscheidende Impulse aus wie später vom Geschichts- und Kulturbild Herders und vor allem Hegels. Bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts bestimmten der deutsche Idealismus und die deutsche Romantik das finnische Geistesleben, zugleich aber machten sich schon französische und englische, skandinavische und russische Überstrahlungen geltend, die in Auseinandersetzung mit den zu gleicher Zeit wirksamen nationalistischen Bestrebungen Finnlands gerieten. In diesem Spiel der Kräfte wurde der Gedanke eines Finnischen Nationaltheaters geboren. Seiner Verwirklichung stellten sich sogleich bedeutende Schwierigkeiten entgegen, vor allem sprachliche und soziologische. Es gab noch keine einheitliche finnische Hochsprache und damit Bühnensprache; eine solche mußte erst aus dem Bereich der Umgangssprache herausgehoben und literarisch verselbständigt werden. Schwedische Gastspieltruppen, ihrerseits von französischen Truppen beeinflußt, blieben auch dann noch im Land, als Finnland nicht mehr zu Schweden gehörte, sondern 1809 durch Alexander I. zum autonomen Großfürstentum erhoben worden war. Die Kluft zwischen der schwedischen und der neu aufwachsenden finnischen Oberschicht war mit eine Ursache dafür, daß sich die junge finnische Generation „die erstrebte europäische Bildung nicht durch die Vermittlung ihrer finnland-schwedischen Landsleute, sondern auf direktem Weg selbst aus Europa holte". Die meisten dieser Studien konzentrierten sich auf Deutschland, Österreich und Frankreich. In den 1830er-Jahren war der deutsche Anteil am finnischen Theaterleben am stärksten, nicht zuletzt durch die Wirksamkeit deutscher Truppen, die mit Opern- und Sprechensembles gastierten. Auf den größeren Bühnen des Landes hörte man zu dieser Zeit, wenn wir der Verfasserin folgen, mehr Deutsch als Schwedisch.

Mit dem Namen des Literarhistorikers, Kritikers und Dramatikers Dr. Kaarlo Bergbom ist die Entwicklung und Erfüllung eines gewaltigen nationalen Vorhabens untrennbar verknüpft; seine Intentionen waren auf drei Programmpunkte abgestimmt:

finnischsprachige Dramenliteratur, finnische Schauspieler und ein finnisches Publikum. Bergbom, der Hegel-Schule (besonders Vischer und Hettner) verpflichtet, durch zahlreiche Reisen nach Deutschland und Österreich, besonders durch interessierte Besuche in Wien, Berlin und Meiningen mit dem Stand des deutschen Theaters innig vertraut, von starkem Schönheitsgefühl und hoher sittlicher Berufung gelenkt, setzte alle Kräfte in den Aufbau eines gediegenen, originalen und dabei weltoffenen Spielplans der von ihm geleiteten finnischen Nationalbühne. Seine Deutschland-Erfahrungen fanden in seinem Aufsatz „Über das deutsche Drama 1870—1871" theoretischen Niederschlag. Hier bejahte er das damalige historische Epigonendrama als eine Form der Verschmelzung aus Schillers idealistischer Weltschau und dem Geschichts- und Menschenbild des modernen Realismus.

Bei der Aneignung der europäischen Dramenliteratur und Förderung der einheimischen dramatischen Produktion Finnlands durch Bergbom finden wir Molière und Shakespeare, Gogol und d'Annunzio, Sardou und Tolstoj, Marivaux und Gorki, Dumas und Turgenjew, Ostrowskj und — vor allem! — Ibsen. Bald nach dem Durchbruch des Naturalismus wurde Finnland mit den wichtigsten Uraufführungen aus Berlin bekannt, soweit sich diese in das Profil des finnischen Theaters einpaßten, das dem Radikalen ebensowenig geneigt war wie dem Extravaganten. Daneben gewannen einige finnische Namen bald an Leuchtkraft: Die Dramatiker Topelius und Aleksis Kivi, die an der Birch-Pfeiffer geschulte Minna Canth, Ida Aalberg, Finnlands große tragische Heroine (Partnerin von Kainz in Berlin!) und Eino Leino, die damals „zweifellos bedeutendste Kritikerpersönlichkeit".

Die beiden dominierenden Dramatiker Deutschlands um die Jahrhundertwende, Hauptmann und Sudermann, wurden auch in Finnland zu heiß umstrittenen Größen der Bühne und lösten mit ihren Problemen — ähnlich wie die Frauenfrage in Ibsens „Nora" — lebhafte Diskussionen aus.

Galt um die Mitte des Jahrhunderts noch ein forcierter nationaler Standpunkt als bestimmend, so traten jetzt mehr und mehr künstlerische Kriterien in den Vordergrund, die die Meinungen bald auseinandergehen ließen. Bergbom, dem, seinem ganzen Wesen entsprechend, ein „klassisches" Programm am Herzen lag, sah sich schwersten Angriffen von seiten der jungen Generation (den sogenannten „Jung-Finnen") ausgesetzt; man forderte eine stärkere Berücksichtigung der modernsten Kunsteinrichtungen, insbesondere jener Dramen, die den naturalistischen Raum ins Symbolistische aufsprengten, wie etwa bei Ibsens „Wenn wir Toten erwachen" oder Strindbergs „Traumspiel" und „Nach Damaskus". Dies widerstrebte aber Bergbom ebenso wie jeder übersteigerte Naturalismus (Strindbergs „Vater" und „Fräulein Julie"). Ihm ging es um die Wahrung jenes im besten Sinn „Volkstümlichen", das die finnische Zuschauergemeinde stets vor jedem verkehrten Ästhetizismus bewahre. Im übrigen hätte jeder Symbolismus eine Darstellungsweise erfordert, die zu entwickeln der am deutschen Vorbild geschulte finnische Schauspieler damals gar nicht imstande gewesen wäre. Bergbom empfand wohl ganz richtig, daß der — selbst im Naturalistischen — etwas breite und pathetische Spielstil der damaligen finnischen Schauspielkunst dem hohen Drama der deutschen Klassik am weitesten entgegenkäme. Demgemäß hat die Finnische Nationalbühne unter Bergboms besonderer Initiative eine eigene Schiller-Tradition entwickelt und auch dem Drama Goethes und Grillparzers, Hauptmanns, Sudermanns, Wildenbruchs, Gutzkows, Freytags, Halbes, O. Ludwigs, Anzengrubers u. a. liebevolle Aufnahme gewährt, wobei gewisse Stilprinzipien der Regie von Meiningen, gewisse Darstellungselemente des Schauspielerischen teils von der idealistischen, teils von der modern-realistischen deutschen Schule angeregt oder direkt übernommen wurden.

So erscheint dem Betrachter die Finnische Nationalbühne des ausgehenden 19. Jahrhunderts in einer reizvollen Zwischenposition der künstlerischen Formulierung zwischen idealistischem Theater Meiningenscher Prägung und realistischem Theater

Berliner Provenienz. Zusammenfassend ergibt sich der Eindruck, „daß die finnische Geistesentwicklung auch noch um die Wende zum 20. Jahrhundert immer dann die stärksten Impulse von Deutschland her bekam, wenn Finnlands historische Situation eine geeignete Grundlage für die Wirkungskräfte des deutschen Idealismus bot". Die von der Verfasserin sorgfältig gesichteten finnischen und teilweise schwedischsprachigen Rezensionen der statistisch erfaßten Aufführungen deutscher Dramen lassen im Spiegel der finnischen Kritik ein aufschlußreiches Kapitel aus der Wirkungsgeschichte der deutschen Dramatik erstehen.

Hans Trog war am Wesen und Werden der „Ära Reucker", jener glanzvollen Epoche des Zürcher Stadttheaters in den Jahren 1901—1921, als einer der gefürchtetsten, aber auch gerechtesten und klügsten Kritiker entscheidend mitbeteiligt. Er wurde im gleichen Jahr als Feuilletonredakteur an die „Neue Zürcher Zeitung" berufen, in dem Alfred Reucker seine Stelle als Direktor am Stadttheater in Zürich antrat.

Blicken wir auf das von Cuno Amiet 1922 gemalte Porträt Trogs, das dem Buch vorangestellt ist, so erkennen wir sogleich, wen wir vor uns haben: Alles Ungefähre und Unentschiedene ist diesem Mann mit den strengen, kühlgründlichen Augen und dem fast unerbittlichen Mund fremd, aber auch alles Stillose und Verspielte und erst recht das Niedrige, das schon vor dieser hohen, mächtig gebildeten Stirn zurückweicht, die Wille und Klugheit verrät. Hans Trogs beispielhaftes Wirken als Kunstrichter an einer Tageszeitung, seine Bedeutung für die Schweizer Theaterkritik und seine Stellung innerhalb der deutschen Kritik aufzuzeigen, unternahm Lydia Burger in ihrer Dissertation, die nun als selbständige Publikation, von Oskar Eberle, dem allzu früh Verstorbenen, herausgegeben, vor uns liegt — eine Studie, die nicht nur wertvolle Einblicke in das Theaterleben der Schweiz gewährt, sondern auch zur Besinnung auf die Form und Funktion schöpferischer Kritik anregt.

Hans Trog wollte ursprünglich die akademische Laufbahn einschlagen, es ergab sich aber dann, wie er selbst bekennt, „das Einlenken in die nicht gesuchte, aber auch nie verschmähte journalistische Karriere". Immerhin habilitierte er sich an der Universität Basel für „moderne Literatur der Kulturvölker", las über „Das Drama des 19. Jahrhunderts", über „Henrik Ibsen", über „Das moderne Drama", über „Goethe und Schiller in ihren Dramen" und hielt Übungen in literarischer Kritik. Neben seiner Tätigkeit als Privatdozent gehörte er 1887—1901 der „Allgemeinen Schweizer Zeitung" in Basel als Kritiker an. Bedeutsam erscheint uns die fast schicksalhafte Begegnung Trogs mit Jacob Burckhardt dessen geistiges Vermächtnis Trogs Schaffen zeit seines Lebens befruchtet und bestimmt hat. Trog hat — neben Heinrich Wölfflin — das Erbe Burckhardts, in Aufopferung und enthusiastischer Hingabe betreut: „Ohne ihn könnte ich mir den geistigen Verlauf meines Lebens nicht vorstellen." Trog schrieb die erste Biographie Burckhardts und betreute die Erstausgabe von Burckhardts „Beiträgen zur Kunstgeschichte in Italien". Das ist wesentlich, denn Trogs Kritik strebte immer die Vermittlung von bildender Kunst und Theater an.

Der zweite große Abschnitt im Leben und Wirken Trogs ist mit seiner Tätigkeit als Feuilletonredakteur und Kritiker der „Neuen Zürcher Zeitung" in Zürich 1901 bis 1928 verknüpft. Dies war die Zeit, in der Alfred Reucker in zwanzigjähriger Arbeit am Zürcher Stadttheater das Schauspiel, das vorher „armes, vernachlässigtes Stiefkind" gewesen war, zu neuer Blüte entfaltete und ihm zu einer ständigen Bühne, dem Pfauentheater, verhalf. Für seine künstlerischen Intentionen hätte sich Reucker, wie Lydia Burger mit Recht bemerkt, keinen aufmerksameren, gerechteren und klügeren Kritiker wünschen können, als er ihn in der Person Trogs besaß. Die kritischen Anregungen Trogs, die Reucker sehr oft praktisch berücksichtigte, sind „ein klassisches Beispiel für die schöpferische Mitarbeit der Kritik, das dem Regisseur wie dem Kritiker das beste Zeugnis ausstellt und zugleich beweist, daß ein verantwortungsbewußter, sachlich zuständiger Kritiker niemals auf verlorenem Posten steht" (Burger).

Trog war Werktreue das erste Kriterium bei der Beurteilung der Regieleistung, zugleich hatte er ein feines Gefühl für das Schöpferische in jeder geistigen Auseinandersetzung: „Gerade die Verschiedenheit der Standpunkte von Regisseur und Kritiker kann die Wahrheit fördern." Bei Gelegenheit des ersten großen Bühnenereignisses der Ära Reucker — Hebbels „Gyges" auf der Reliefbühne, 1908 — begrüßte Trog den Einzug des modernen Stils lebhaft und rühmte diesen fortan als epochemachend. Persönliche oder mittelbare Begegnung mit einer Reihe von Persönlichkeiten, die das Antlitz des modernen Theaters in Europa mitbestimmen sollten, so etwa mit Gordon Craig, der, wie der Schweizer Appia, dem Licht in der Bühnengestaltung eine entscheidende Rolle zuwies, oder mit dem Magier der Szene, Max Reinhardt, vertieften Trogs Beziehungen zum zeitgenössischen Theater und vergrößerten die Dimension seines kritischen Vermögens. Er wußte, daß das Theater die Kritik in doppelter Hinsicht brauche: Darstellungskritik und Spielplankritik als zweifache Aufgabe der Kritik. Lebhaft entwickelt ist das erzieherische Moment in Trogs Kritiken, das auf eine starke ethische Persönlichkeit hindeutet; gegen alles Phrasenhafte und Geistreichelnde setzte er sich männlich zur Wehr. Trog ließ in seine Kritiken neueste Resultate aus Literatur- und Kunstforschung miteinfließen, dabei aber merkt man: Nicht das bloße Wissen, sondern die spezifische Art der Übersetzung dieses bestechenden Wissens in die kritische Sprache kennzeichnet Trogs Individualität als Kritikerpersönlichkeit. Er ist liebevoller Deuter (etwa Grillparzers) ebenso wie scharfer, unerbittlicher Richter alles Unechten und Verwischten und kämpft gegen die Fassade falscher Illusionsmacherei, vor allem aber gegen Geschmack- und Stillosigkeit mit den überlegenen Waffen unbarmherziger Ironie.

Trogs Kritiken werfen erneut die Frage auf, wie weit das Theaterreferat eine kritische und informative Funktion zu erfüllen habe; schon Knudsen hat bei Gelegenheit von Forschungsarbeiten, in denen aus den Kritiken Kerrs Anschauungsmaterial zur Rekonstruktion der besprochenen Aufführung, insbesondere der schauspielerischen Ausdrucksform, gesammelt werden sollte, immer wieder mit Verwunderung feststellen müssen, „wie wenig dabei herauskommt, weil einfach die Aussage zu gering ist". Kerr erstrebte eben — mit seinen eigenen Worten — „nie Vollständigkeit, sondern Wesentlichkeit". Demgegenüber liefern Trogs Kritiken Modellbeispiele informativer Theaterkritik, der es gleichwohl nirgends an echter kritischer Substanz mangelt. Die Verfasserin zeichnet das Profil dieser Form von Kritik in feiner Beobachtung und mit unzähligen kleinen Strichen geschickt nach und läßt dabei ein Doppeltes aufleuchten: Trogs subtile kritische Kunst und die Fülle der Theaterereignisse, an denen sich diese kritische Kunst jeweils entzündete. Moissis Hamlet, Bassermanns Othello, die Rose Bernd, Frau Alving und Mutter Wolffen der Else Lehmann, die Elektra der Gertrud Eysoldt, die Rhodope der Maria Vera, Johanna Terwins Fräulein Julie, Kainz als Romeo, Eleonore Duse werden vor uns lebendig, denn Trogs Kritiken sind „so anschaulich gehalten, daß wir, die spätere Generation, beim Lesen vermeinen, die Gestalten vor unserem geistigen Auge agieren zu sehen" (Burger). Und das, scheint uns, ist eines der unerläßlichen Attribute jeder von Hingabe und Verantwortung getragenen Kritik.

Der Vergleich von Kerr und Trog gehört zum Besten und Anregendsten, das in diesem klar disponierten Buch zu lesen ist. Kerr „huldigt einem schrankenlosen, selbstsicheren Subjektivismus und lehnt normative Ästhetik ab, bei Trog tritt die Subjektivität des Kritikers hinter die Objektivität des Gegebenen, teils anerkennt er a priori festliegende und verpflichtende ästhetische und ethische Normen; andererseits weiß er, daß jedes Kunstwerk sein inneres Gesetz hat, dem nachzuspüren des Kritikers Aufgabe ist" (Burger).

Wie Kerrs „Welt im Drama" oder Bahrs „Glossen" und „Rezensionen" wären Trogs Kritiken einer selbständigen Herausgabe wohl wert. Wir schließen uns mit der Verfasserin dem Wunsch und der Hoffnung Rudolf Borchardts an, „daß diese

glänzenden und siegreichen Seiten gesammelt werden; sie werden zeigen, daß die Anmaßung der Gottschedischen falschen Normen, deren Ausbreitung an der Schweiz scheiterte, und die Anmaßung der heutigen Falsch=Normwidrigen die gleiche Bewegung mit verschiedenen Vorzeichen in verschiedener Jahrhundertlage sind, und daß Trog nicht zufällig stand, wo Bodmer und Breitinger gestanden waren."

Trotz aller Bescheidenheit ihres Auftretens repräsentieren Trogs Referate den Wert eines Dokuments hoher kritischer Kunst, auf das die Schweiz ebenso stolz sein kann wie auf die glanzvolle theatergeschichtliche Epoche, aus der es stammt.

Siegfried Melchinger, Modernes Welttheater, Lichter und Reflexe. Mit Beiträgen von Ernst Krause und Stefan Fingal. Karl Schünemann=Verlag, Bremen 1956. 172 S., 55 Abb.

Melchinger, dem wir den kultivierten und klugen Überblick über die verschiedenen Strebungen im „Theater der Gegenwart" (Bücher des Wissens, Fischer=Bücherei, 1956) verdanken, legt uns nun ein ebenso lebendiges, diesmal reich und ausgezeichnet bebildertes „Spektrum des modernen Welttheaters" vor, das die grundlegenden Wandelprozesse im Gegenwartstheater an besonders markanten und bezeichnenden Inszenierungen zeigt.

Der Verfasser steigt, bildlich ausgedrückt, sozusagen in einen Ballon, um von hoher Warte aus einen Überblick zu bekommen über die allen verschiedenen Erscheinungen gemeinsamen Züge. Dies gelingt ihm, aus ebenso persönlicher wie objektiver Perspektive ausgezeichnet.

Von den großen Traditionselementen auf der modernen Bühne geht Melchinger aus: Antike (Antigone), Shakespeare (Hamlet), Commedia dell'arte (Diener zweier Herrn), und Molière (Don Juan) zeigt er in je einem besonderen Kapitel in Aufführungen bedeutender Erneuerer in verschiedenen Theaterstädten der Welt. Zweitausend Jahre der Theatervergangenheit sind lebendig im Welttheater der Gegenwart. Was von einzelnen Nationen in früheren Jahren ausgebildet wurde und von ihnen seinen Ausgang nahm, ist z. T. Allgemeingut der Theater der ganzen Welt geworden. Die Gegenwart stellt die Werke vergangener Zeiten und fremder Nationen „im Zeichen der Moderne" auf die Bühne, mit jeweils eigenem Valeur der Erneuerung, das sich zeittypisch und nationell abgezeichnet: Orff=Wagner (Sophokles), Michael Benthall — Old Vic (Shakespeare), Strehler (Goldoni) und Jean Vilar (Molière). Diese vier Beispiele greift Melchinger mit Umsicht heraus, um in ihnen seinen Begriff des Welttheaters zu zeigen, an ihnen die „Zeichen der Zeit abzulesen", soweit sie sich an Gestaltungen „zeitlos gewordener Thematik und Form" offenbaren.

Das Theater in den Spannungen der Zeit und im Zeichen des Widerspruchs gegen die Zeit zu deuten, war schon Melchingers Anliegen in seinem „Theater der Gegenwart". Dieser Gedanke bildet auch den roten Faden des vorliegenden Werkes; er tritt hier fruchtbar, sozusagen angewandt auf das Welttheater in Erscheinung.

Das Theater im Widerspruch gegen die traditionslose Zeit, gegen ungünstige politische Konstellationen, gegen widrige ökonomische Gegebenheiten; das Theater als Überwinder der Vorurteile und Machtsprüche — zugunsten des brüderlich gemeinsamen Erlebnisses ewig menschlicher Gehalte — so kennzeichnet Melchinger auch in den folgenden Kapiteln die Situation des Welttheaters. In diesem Sinne sieht er den „Schauspieler in der Zeit" als Opponenten gegen die Zeit (Beispiel Gustav Gründgens). In diesem Sinne charakterisiert er den Brennpunkt west=östlicher Spannungen: die Theaterstadt Berlin. In diesem Sinne begreift er die „ökonomisch geradezu irrationale

Unternehmung" des kleinen Österreich, seine Staatsoper mit einem Opernfest ohnegleichen wieder zu eröffnen; einem Opernfest, an dem die Vertreter der gegensätzlichst eingestellten Nationen teilnahmen und — vom Genius der Musik gebannt — „nur" Menschen waren. So sieht Melchinger allenthalben aus dem Widerspruch gegen die Zeit das Menschliche wachsen, und hierin sieht er den großartigen und positiven Zug des modernen Welttheaters, die „Zeichen der Zeit", die für manche Mängel, die unser Theaterleben, verglichen mit dem anderer großer Theaterzeiten, aufweist, vollauf entschädigen.

Die Internationalität, ebenfalls unter den „Zeichen der Zeit" begriffen, zeigt Melchinger an dem Beispiel der Oper und ihres Publikums in den vier großen Opernstädten: Wien, Mailand, Moskau und Peking. Er zeigt sie aber auch am Triumph des klassischen Balletts mit seinem Willen zur Form. Auch diesen Formwillen — stark ausgeprägt z. B. in den Leistungen der Pekinger Oper, in den Traditionen des russischen Balletts, kennzeichnet Melchinger aus dem Widerspruch der Kunst gegen die Zeit.

Das letzte Kapitel des Werkes ist dem neuen Kontinent gewidmet: George Gershwins „Porgy and Bess", als Beispiel des Musicals, das sich die Bühnen der Welt erobert hat und in der archaischen Einfachheit des Ausdrucks von Freude und Schmerz in der Musik das brüderliche Gefühl von Mensch zu Mensch ausspricht. In den Großstädten Europas mag diese Kunst ebenfalls als Opposition begeistert begrüßt worden sein, als Widerspruch gegen Abstraktion, Technisierung und Kollektivismus des täglichen Lebens.

So schließt sich der Bogen der „Lichter und Reflexe", die Melchinger hier aufleuchten läßt und aus seiner Kennzeichnung des Widerspruchs gegen die Zeit charakterisiert. Der faszinierende Standort des Autors läßt manche, scheinbar gegensätzliche Erscheinungen des Gegenwartstheaters als gemeinsamer Wurzel entsprossen erscheinen: und so umspannt er Ost und West, Nord und Süd; Wandlungen, Umbrüche und Renaissancen im „Musee imaginaire" des Welttheaters der Gegenwart. Dieses moderne „Welttheater", das auf seine „Legitimität als Opposition Seiner Majestät des Volkes noch nicht verzichtet hat" scheint Melchinger ein Symptom für den gigantischen Lebenskampf des Menschen in unserer Zeit, für das „Ringen des Einzelnen um die Existenz der Menschlichkeit gegen die technisierte Übermacht des Kollektivs". Dieses Symptom begrüßt er als Hoffnung für die Zukunft. Und so ist sein lebendiges Welt-Theater-Buch eigentlich ein Buch des Lebens und des Menschen in unserer Zeit. Brennende Fragen der Lebensform und des Selbstverständnisses des Menschen sind hier mit Takt und großem Wissen aufgegriffen und behandelt. Wie weit man dem Autor im einzelnen zustimmt, bleibt völlig unwichtig hinter der dankenswerten Aufgeschlossenheit, mit der dies Werk Pionierwege der Deutung betritt.

Margret Dietrich (Wien)

Günther Schoop, Das Zürcher Schauspielhaus im zweiten Weltkrieg (Schweizer Theater-Jahrbuch XXV der Schweizer Gesellschaft für Theaterkultur 1956, herausgegeben von Oskar Eberle), Zürich, Verlag Oprecht, 1957, 236 S.

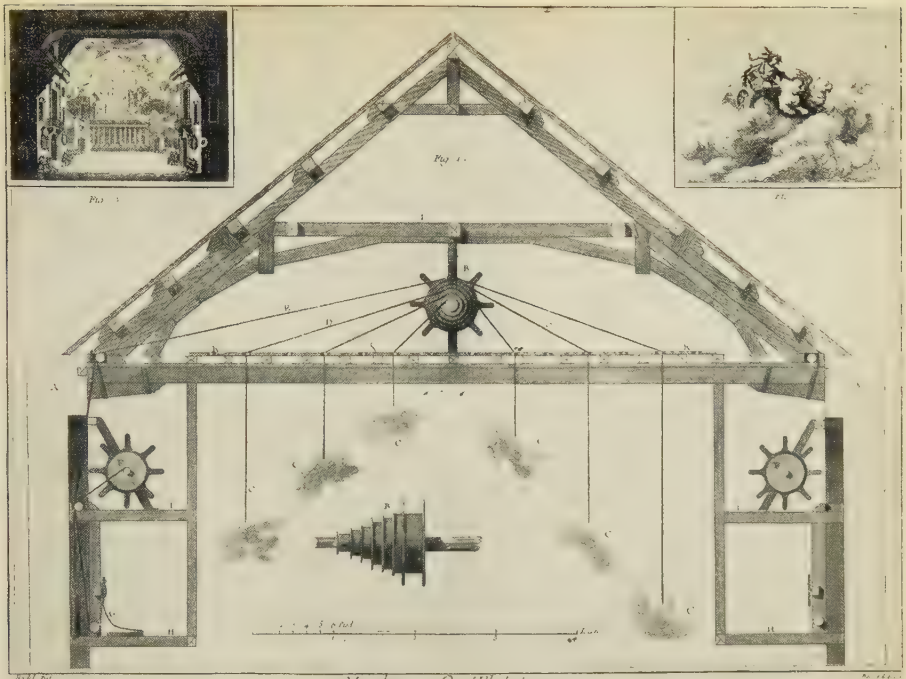
Es war notwendig, die außerordentliche Leistung des Züricher Schauspielhauses im zweiten Weltkrieg dokumentarisch und wertend festzuhalten, weil sie einzigartig dasteht. Inmitten der großen Weltzerklüftung konnten in der Schweizer Friedensoase trotz aller Schwierigkeiten, die sich auch für dieses kleine, tapfere, neutral gebliebene Land ergaben, Kulturleistungen von beispielloser Energie zustandekom-

men. Eine davon ist Wälterlins Züricher Spielplan. Denn in Zeiten des Zwistes, in denen jede der beiden Gegner-Gruppen die Werke der anderen weitgehend vom Spielplan fernhielt und in denen die Emigranten jeder Art daheim natürlich völlig übergangen wurden, hat das Züricher Schauspielhaus in seinem Spielplan das volle Weltpanorama aufrechterhalten; und große schauspielerische Kräfte, bedeutende Regisseure und Bühnenbildner haben geholfen, dies auf einer überraschenden Leistungshöhe zu erreichen.

Der Verfasser dieser Zeilen regte deshalb die vorliegende Arbeit als Dissertation am Theaterwissenschaftlichen Institut der Wiener Universität an. Der junge, begabte Verfasser hat alle Quellenmaterialien sorgsam aufgesucht und großteils sehr glücklich verwertet. So entstand eine recht lebendige Darstellung dieser „europäischen Funktion" des Züricher Spielplans unter Wälterlin, und zwar nach den einzelnen Spielzeiten angeordnet. Man kann so gewissermaßen die Jahresringe des Theaterschaffens in diesen Zeiten ablesen — ein Blickfeld, das auch weit über die Züricher Leistung hinaus Bedeutung in genetischer Hinsicht gewinnt. Die Regieprinzipien der einzelnen Züricher Spielleiter, die Ensemblezusammensetzung und die künstlerische Zielsetzung werden am Abschluß der Arbeit sehr feinfühlig erörtert. Ein Quellennachweis, Spielplanübersichten und mancherlei brauchbare Statistiken schließen den Band ab. Man darf froh sein, daß diese Arbeit in einer Zeit zustandekam, in der noch alle Beteiligten die jüngste Vergangenheit in guter Erinnerung hatten, so daß der Verfasser alles aus lebendigsten Eindrücken, auch der persönlichen Kontakte, festzuhalten vermochte.

Heinz Kindermann (Wien)

Bildtafel IV (Zu Nagler, Maschinen der Rameau-Ära)



Abgestufte Drehtrommelanlage zur gleichzeitigen Bewegung von Wolken mit verschiedener Geschwindigkeit (Tambour dégradé pour le service des nuées)

Donnerkarren (Chariot du tonnerre)

Quelle in Felslandschaft über Trommeln durch eine Handkurbel zu bewegen (Fontaine dans les rochers, avec son moulinet pour la fair mouvoir)

Aus „Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences", hrsg. von Diderot und D'Alembert. Paris 1751—1780, Bd.: Recueil de Planches. Machines de Theatre, 2e sect.

Theatermaschine für das Erscheinen von Göttern, erfunden von d'Hermand
(Machine d'Opéra/Bibliothèque Nationale, Paris)

Zwei Bühnenbildentwürfe für „Le Maschere" von Mascagni. Teatro Comunale di Firenze. 8. Dezember 1955. Inszenierung: A. G. Bragaglia. Bühnenbilder und Kostüme: Angelo Maria Landi

Lucie Höflich als Rose Bernd
(Phot. Zander und Labisch, Berlin)

BIBLIOGRAPHIE

des im ersten Halbjahr 1956 angezeigten theaterwissenschaftlichen Schrifttums.

(Die Werke werden, auch wenn sie in mehrere Sachgruppen gehören, nur an *einer* Stelle angeführt.)

Von Franz Hadamowsky (Wien)

1. BIBLIOGRAPHIEN, ENZYKLOPÄDIEN, HANDBÜCHER, JAHRBÜCHER, FESTSCHRIFTEN

Bauer, Anton, Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart. Graz, Köln: Böhlau 1955. 12, 156 S. (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 2.)

Begegnungen und Wirkungen. Festgabe für Rudolf Mirbt (zum 60. Geburtstage) u. das deutsche Laienspiel. Hrsg. von Hermann Kaiser. Kassel, Basel: Bärenreiter-Verl. (1956). 20, 168 S.

The best one-act plays. London: Harrap 1956. 237 S.

Deutsches Bühnenjahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adreßbuch. Jg. 64. 1956. (Hamburg: Bühnenschriften-Vertriebs-Ges. der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen 1955.) 556 S. Ill.

Encyclopédie du Théâtre contemporain. Bd. 1. Paris: Bibl. de France 1956. 200 S. Ill.

Fowles, Richard B., Dramatic theory; a bibliography. New York: Public Library 1956. 59 S.

Gestaltung und Gestalten. Jahrbuch der Dresdner Staatstheater. Hrsg. Heinrich Allmeroth. Red. Eberhard Sprink. Folge 10. Berlin: Henschel 1955. 206 S. Ill.

Handboek voor het amateurtoneel. Onder red. van Manuel van Loggen. Amsterdam (1955).

Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung (Hrsg.: Franz Hadamowsky) 1951—1952. Wien: Sexl 1955. 254 S.

(Joho, Rudolf), Schweizerische Bühnenwerke in deutscher Sprache. Berufstheater. Elgg: Volksverl. 1955. 12, 214 S.

Katalog der Bühnenwerke von Franz Lehár. (Wien): Glockenverl. (1955). 62 S.

Kürschners biographisches Theater-Handbuch. Schauspiel — Oper — Film — Rundfunk. Deutschland — Österreich — Schweiz. Hrsg. von Herb. A. Frenzel und H. J. Moser. Berlin: W. de Gruyter 1956. 12, 840 S.

Manferrari, Umberto, Dizionario universale delle opere melodrammatiche. (Vol.) II. und III. Firenze: E. Sansoni 1955. 412 und 444 S.

Nadell, Aaron, The master guide to theatre maintenance. New York: Selbstverlag (1956). 20, 256 S.

National Operatic and Dramatic Association *Year book.* London: National Operatic and Dramatic Association 1956. 279 S.

Nicoll, Allardyce, Shakespeare-survey 9. (New York): Cambridge Univ. Press 1956. 183 S. Ill.

Schiller, Friedrich, von. Ein Verzeichnis der neueren und der wichtigsten älteren Ausgaben, Biographien usw. (Bearb. von einem Kollektiv d. Berliner Stadtbibl.). Leipzig: Verl. f. Buch- u. Bibliothekswesen 1955.

Shipley, Joseph Twadell, Guide to great plays. Washington: Public Affairs Press (1956). 878 S.

Siegfried Nestriepke. Leben und Leistung. Zum 70. Geburtstag, Glückwünsche und Würdigung, dargeboten von Freunden und Weggefährten. Hrsg. von Walther G(eorg) Oschilewski. Berlin-Grunewald: Arani-Verl. (1955). 65 S., Ill. (= Köpfe der Zeit.)

Simon, Diaz, José, José, Padres, Juana, de, Ensayo de una bibliografia de obras y articulos sobre la vida e escritos de Lope de Vega Carpio. Madrid: Real Academia de la Lengue 1955. 233 S. Ill.

Stephens, Frances, Theatre world annual; a pictorial review of West End productions with a record of plays and players. No. 6. (1. VI. 1954 bis 31. V. 1955.) New York: Macmillan 1955. 176 S. Ill.

Theater jaarboek. 1955. Samengesteld door Luisa Treves. Amsterdam: Buijten & Schipperheijn (1955). 288 Bl.

Vecchuoni, Mario, Bibliografia di Gabriele d'Annunzio. Manuale pratico ad uso dei bibliofili e dei librari con l'indicazione del prezzo medio raggiunto sul mercato antiquario da ciascuna edizione. Pescara: 1955. Arte della stampa. 72 S.

Vest pocket Shakespearean manual of quotations, characters, scenes and plays. Baltimore: I. & M. Ottenheimer 1956. 224 S.

Whetstone, Harvey A. jr., Plays for schools and little theatres; a revised descriptive list. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Library Publications 1955. 40 S.

Yearbook. London: British Federation of Music Festivals. 1956. 66 S.

2. ALLGEMEINES, ZEIT- UND REFORMFRAGEN

Aragones, Juan Emilio, El teatro y sus problemas. Madrid: Real escuela superior de arte dramatico 1955.

Brandl, Willy, Im Rampenlicht. Heiteres aus der Welt des Theaters. (Eßlingen): Bechtle (1956). 70 S. Ill.

Flatter, Richard, Erwiderung auf einen Angriff Hans Weigels im „Forum", Febr. 1955. Was ist zuzu? (Wien: Desch 1955). 2 S.

Got, (Maurice), Théâtre et symbolisme, recherches sur l'essence et la signification spirituelle de l'art symboliste. Paris: Cercle du livre 1955. 347 S.

Guilhem, Jean, Biographie d'un théâtre. Cahors, Coueslant 1955. 16, 44 S.

Kemp, Robert, La vie du théâtre. Paris: Michel 1956. 336 S.

Lutz, (Luc), Open doekjes. Luc Lutz doet een boekje open over het toneel en zijn toeschouwers. Den Haag, Antwerpen: De Sikkel 1955. 160 Bl.

Melchinger, Siegfried, Theater der Gegenwart. Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer-Bücherei (1956). 220 S. (= Fischer-Bücherei 118.)

Simon, Bernard (u. a. Herausgeber), Simon's directory of theatrical materials, services and information. New York: Bernard Simon 1955. 12, 448 S.

Theater. Hrsg. im Auftrag des Magistrats der Stadt Darmstadt und des Komitees Darmstädter Gespräche 1955 von Egon Vietta (d. i. Egon Fritz). Darmstadt: Neue Darmstädter Verl. Anst. 1955. 343 S. Ill. (= Darmstädter Gespräche 5.)

3. THEATERGESCHICHTE

Bentley, Gerald Eades, The Jacobean and Caroline stage. Vol. 3—5. Plays and playwrights. New York, Oxford: Clarendon Press 1956. 11, 1456 S.

Bergobzoom, Joh. Bapt., Letztes Wort an das Wiener Publikum. (Faksimileneudruck. Nachwort und Bibliographie von Gustav Gugitz.) Wien 1954.

Bowers, Faubion, Theatre in the East; a survey of Asian dance and drama. New York: Nelson 1956. 384 S.

Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud=Jean=Louis Barrault. *L'Age d'or espagnol.* Paris 1956.

Corradi=Vervi, Maurizio, Cronologia del teatro regio di Parma. 1928—1948. Parma: L. Battei 1956. 120 S.

Diem, Ulrich, Aus der St. Gallischen Theatergeschichte. St. Gallen: Fehr'sche Buchh. 1955. 148 S. Ill.

Ernst, E., The Kabuki Theatre. New York 1956. 320 S. Ill.

Felheim, Marvin, The theatre of Augustin Daly; an account of the late nineteenth century American stage. Cambridge (Mass.) Harvard 1956. 338 S. Ill.

Festschrift. 50 Jahre Kolosseum. (Ein Stück Linzer Stadtgeschichte.) (Linz: Österr. Pressebüro 1955.) 23 S.

Gortschakoff, Nikolaj Alexandrowitsch, History of the Soviet theatre. New York: Chekhov Publ. House. (1956). 414 S.

Grodzicki, August, Theater. Warschau: Polonia=Verl. 1955. 70 S. Ill. (= Zehn Jahre Volkspolen.)

Hadamowsky, Franz, Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625—1740) Wien: Sexl 1955. 110 S.

Kaiser, Hermann, Modernes Theater in Darmstadt 1910—1933. Ein Beitrag zur Stilgeschichte des deutschen Theaters zu Beginn des 20. Jh. Darmstadt: Roether 1955. 211 S. Ill.

Lalou, (René), Le Théâtre en Françe depuis 1900. Paris: Presses univ. de France 1956. 16, 128 S.

Macqueen=Pope, W., Pillars of Drury Lane. London: Hutchinson 1955. 268 S. Ill.

Schmeidler, Marie=Elisabeth, Das deutsche Drama auf dem Finnischen Nationaltheater 1860—1905. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1956. 100 S.

Scott, Walter Sidney, Green retreats: the story of Vauxhall Gardens, 1661—1859. London: Odhams 1955. 128 S. Ill.

Stadtmuseum Graz, Joanneum. *Sonderausstellung „Österreichisches Theater in Vergangenheit und Gegenwart"* in Schloß Eggenberg von 6. August bis 31. Oktober 1955 (Katalog), (Graz: Styria 1955). 51 S.

Toschi, P., Storia del teatro Italiano. Torino: Enaudi 1956. 14, 768 S. Ill.

Vaillat, Leandre, La Danse a l'Opera de Paris. Paris: Amiot=Dument 1956. 180 S. Ill.

Weber, Jochen, Das Theater in der sowjetischen Besatzungszone. Bonn: Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen (1955). 143 S. (= Bonner Berichte aus Mittel= und Ostdeutschland.)

4. BIOGRAPHIEN UND MEMOIREN

Horst Caspar. Textliche Gestaltung: Paul Fechter. Berlin: Daehler 1956. 18 Bl. Ill.

Baignères, Claude, Yvette Chauviré. Paris: R. Laffont. (Coll. „Danseurs de notre temps")

Markevitsch, Igor; Boris Kochno; Cyril Beaumont; E. Vuillermoz; Michel Georges=Michel. Homage to Diaghilev. Translated by Arthur Wills. Paris: Mercure Editions 1954. 30 S. Ill.

Signorelli, Olga, Eleonora Duse. Roma: Casini 1956. 412 S. Ill. (= „La Nave d'Ulisse".)

Fleet, Simon, Sophie Fedorovitsch: Tributes and attributes; aspects of her art and personality by some of her felow artists and friends. London 1955. 69 S. Ill.

Fratellini, Albert, Nous, les Fratellini. Paris: Grasset 1955. 270 S. Ill.

Höcker, Karla, Begegnung mit Furtwängler. Ein Buch der Erinnerung. (Gütersloh): Bertelsmann 1956. 63 S. Ill. (= Das kleine Buch 84.)

Glotz, (Michel), Serge Golovine. Paris: R. Laffont 1955. 48 S. Ill.

Fisher, Hugh, Beryl Grey. New York: Macmillan 1956. 32 S. Ill. (= Dancers of to=day 8.)

Sheean, Vincent, Oscar Hammerstein I; life and exploits of an impresario. New York: Simon & Schuster 1956. 383 S.

Hadamowsky, Franz, Stefan Hlawa und sein szenisches Werk. Wien: Österreichische Nationalbibliothek 1956. 19 S. (= Biblosschriften 12.)

Gronowicz, Antoni, Modjeska; her life and loves. New York: Thomas Yoseloff 1956. 254 S. Ill.

Baresel, Alfred, Wolfgang Amadeus Mozart. Leben und Werk. Hamburg: Sikorski (1956). 71 S. Ill. (= Kleine Musikbücherei 5.)

Barth, Karl, Wolfgang Amadeus Mozart. 1756—1956. Zollikon: Evangel. Verl. (1956). 50 S.

Bellaigue, Camille, Mozart vita e arte e Catalogo generale delle opere. Milano: Rizzoli 1956. 200 S.

Bory, R., La Vie et l'Oeuvre de Wolfgang Amadeus Mozart par l'Image. Paris: 1956. 228 S. Ill.

Eulate Sanjurjo, Carmela, W. A. Mozart. 2. ed. Barcelona: Ed. Araluce 1956. 168 S. Ill.

Goetz, Wolfgang, Die Welt Mozarts. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten. Berlin-Grunewald: (Herbig 1956). 175 S. (= Non Stop-Bücherei = ABC-Taschenbücher.)

(Heckmann, Eleonore), Wolfgang Amadeus Mozart. 1756—1791. Jubiläumsjahr 1956. (Katalog.) Frankfurt a. M.: Städt. Volksbücherei 1956. 40 S.

Hummel, Walter, W. A. Mozarts Söhne. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verl. 1956. X, 10, 383 S. Ill.

Jacob, Heinrich Eduard, Mozart oder Geist, Musik und Schicksal. Frankfurt a. M.: Scheffler (1955). 460 S.

Kozar, Alois, Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791) im Spiegel der Briefe seines Vaters Leopold Mozart. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Graz 1955. Diss.

Mozart. I.: La vita a cura di Beniamino Dal Fabbro. II.: Le opere teatrali a cura di Guglielmo Barblan, Giulio Confalonieri, Eugenio Gara ... Milano: Ed. delle Scala 1955. 324 S. Ill.

Mozart, Wolfgang Amadeus, Letters; edited and introduced by Eric Blom; selected from „The letters of Mozart and his family" translated (from the German) and annotated by Emily Anderson. Hermondsworth; Penguin Books 1956. 7, 278 S.

Mozart in the British Museum. London: British Museum 1956. 27. S. Ill.

Mozart-Gedenknummer. (Von Franz Giegling u. a. Zürich: Hug 1956.) 34 S.

Nettl, Paul, W. A. Mozart. 1756—1956. Mit Beiträgen von Alfred Orel, Roland Tenschert und Hans Engel. Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer Bücherei (1955). 201 S. Ill. (= Fischer Bücherei 106.)

Paumgartner, Bernhard, W. A. Mozart. Festrede. Salzburg: Akademie für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum" (1956). 10 S.

Petzoldt, Richard, Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben in Bildern. Das Mozartbild in Musik- und Zeitgeschichte. Bildbiographie von Eduard Crass. Leipzig: Bibliogr. Institut 1956. 58 S. Ill.

Rech, Géza, Wolfgang Amadeus Mozart. Hrsg. unter Mitarbeit der Internationalen Stiftung Mozarteum zu Salzburg. (München, Berlin): Deutscher Kunstverlag (1955). 45 S. Ill. (= Lebenswege in Bildern.)

Rolland, Romain, Mozart nach seinen Briefen. Aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Geburtstages von Wolfgang Amadeus Mozart, am 27. Jänner 1956, überreicht vom Mozartkomitee der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin: Rütten & Loening (1956). 35 S.

Schaller, P., H. Kühner, Mozart. Aspekt. Olten 1956. 270 S.

Schnackenburg, Hellmut, Mozart. Vortrag zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages. Bremen: Dorn (1956). 27 S.

Seeger, Horst, W. A. Mozart. (1756 bis 1791). (Hrsg. im Auftrag des Mozartkomitees zum Mozart-Gedenkjahr 1956.) Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1956. 228 S. Ill.

Tschulik, Norbert, Wolfgang Amadeus Mozart. Ein Leben für die Kunst. Wien: Berglandverlag 1955. 87 S. Ill.

Voser-Hoesli, Irma, Wolfgang Amadeus Mozart. Ein Lebensbild. Zürich: Verein Gute Schriften 1956. 71 S.

Wegele, Ludwig, Mozart und Augsburg. Augsburg, Basel: Die Brigg (1955). 107 S. Ill.

Wheeler (Opal), Deucher (Sybil), Mozart, het wonderkind. Geillustreerd door Mary Greenwalt. (Voor de Nederlandse jeugend bewerkt door Willy Leviticus.) Antwerpen: C. De Vries-Brouwers (1955).

Zu Mozarts 200. Geburtstag. Linz: Landestheater Linz (1956). 51 S.

Franks, Arthur Henry, Pavlova: a biography; edited by A. H. Franks in collaboration with members of the Pavlova Commemoration Committee. London: Burke 1956. New York: Macmillan 1956. 144 S. Ill.

Lidova, Irène, Roland Petit. Paris: R. Laffont (Col. „Danseurs de notre temps".)

Lepel, Felix von, Nikolai Andrejewitsch Rimsky-Korssakow. Bildnis eines großen russischen Opernkomponisten und Sinfonikers. Berlin-Charlottenburg: Selbstverlag 1955. 16 S.

Ritter, Carl, Ein Lied geht um die Welt. Ein Josef Schmidt-Buch. Rothenburg o. T.: J. P. Peter (1955). 204 S.

Hoffmann, Calvin, The man who was Shakespeare. London: Perrish 1955. 256 S.

O Shiubhlaigh, Maire, The splendid years; recollections of Maire Nic Shiubhlaigh; as told to Edward Kenny, with appendices and lists of Irish theatre plays 1899—1916. Dublin: Duffy 1955. 19, 207 S. Ill.

Glotz, (Michel), George Skibine. Paris: R. Laffont 1955. 48 S. Ill.

Fisher Hugh, Michael Somes. New York: Macmillan (1956). (= Dancers of today 7.)

Stanislavski, Constantin, My life in art. New York: Meridian Books. 597 S.

Chotzinoff, Samuel, Toscanini, an intimate portrait. New York: Knopf 1956. 48 S. Ill.

Salet, (Francis) Verneuil. Nogent-le Rotrou: 1955. 59 S. Ill.

Viertel, Berthold, Dichtungen und Dokumente. Gedichte. Prosa, autobiogr. Fragmente. (Ausgew. und hrsg. von Ernst Ginsberg.) München: Kösel (1956). 432 S.

5. BAU, BÜHNENTECHNIK, BÜHNENBILD

Benois, Alexandre; Benois Nicolas; Hélène Benois-Clement, Mostra del Benois. Como, Villa Comunale dell'Olmo. Como 1955. Nani.

Boyle, Walden Philip, Central and flexible staging; a new theater in the making. Berkeley: Univ. of California Press (1956). 124 S.

Brecht, Bertolt, Caspar Neher, Antigone-modell 1948. Berlin: Henschel. 176, 48 S. Ill.

Cinq peintres et le théâtre. Décors et costumes de Léger, Coutaud, Gischia, Labisse, Pignon. Texte de Helène Parmelin. Paris: Edit. Cercle d'art.

Cogniat, R., Les Décorateurs de Théâtre. Paris: Libr. Théâtrale 1956. 224 S. Ill.

Victoria and Albert Museum, London. *Sophie Fedorovitch,* 1893—1953: a memorial exhibition of design for ballet, opera and stage. London 1955. 16 S. Ill.

Warwickshire Count Library: *Sets of plays for reading and production.* 3. ed. Warwick 1955.

6. REGIE, INSZENIERUNG

Benn, Ch., Mozart on the Stage. London 1956.

7. DRAMA, DRAMATURGIE

Appleton, William W., Beaumont and Fletcher. A critical study. New York: Essential Books 1956. 131 S.

Bonfantini, M., Molière e il „Misanthrope". Milano: „La Goliardica" 1956. 176 S.

Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud — J. L. Barrault. *Connaissance de Shakespeare.* Paris: (1955).

Garrett, John, Talking of Shakespeare. New York: Theatre Arts Books. 1955. 264 S.

Halliday, F. E., Shakespeare in this age. London: 1956.

Harbage, Alfred, Theatre for Shakespeare. Toronto: Toronto Univ. Press; London: Oxford Univ. Press (1956). 11, 118 S.

Hauer, Rainer, Die Formen des Dramenschlusses bei Gerhart Hauptmann. Graz 1955. Diss.

Hughes, Leo, A century of English farce. New York: Princeton (1955).

Kahr, Brigitte, André Gide und seine Dramen. Wien 1954. Diss.

Knorr, Friedrich, Shakespeares Maß für Maß. Jahresgabe der Coburger Dienstagsgesellschaft 1955. (Coburg: Landesbibl. 1955.) 45 S.

Lerch, Emil, Versuchung und Gnade. Betrachtungen über Paul Claudel und sein Schauspiel „Der seidene Schuh". Wien: Heiler (1956). 140 S.

Lindemann, Reinhold, Kreuz und Eros. Paul Claudels Weltbild im „Seidenen Schuh". Frankfurt a. M.: Knecht (1955). 188 S.

Maxwell, Baldwin, Studies in the Shakespeare apocrypha. New York: King's Crown Press 1956. 233 S.

Maxwell, B., By "W. S." or Shakespeare? A Re-Examination of Four Plays of the Shakespeare Apocrypha. London: 1956. 272 S.

Meredith, George, An essay on comedy and the uses of the comic spirit. Ithaca N. Y.: Cornell Univ. Press 1956. 335 S.

Nelson, Francis, Shakespeare and the Tempest. Ringe, N. H.: Richard R. Smith 1956. 181 S.

Scholz, Wilhelm von, Das Drama. Wesen, Werden, Darstellung der dramatischen Kunst. Tübingen: Max Niemeyer 1956. 256 S.

Speaight, Robert, Nature in Shakespearian tragedy. New York: Macmillan 1956. 187 S.

Steiner, Rudolf, Drama und Dichtung im Bewußtseins-Umschwung der Neuzeit. Shakespeare, Goethe und Schiller. Drei Vorträge. (Hrsg. von Robert Friedenthal.) Dornach: Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung 1956. 63 S.

Stirling, Brents, Unity in Shakespearian tragedy; the interplay of theme and character. New York: Columbia Univ. Press 1956. 220 S.

Untersteiner, M., Le origini della tragedia e del tragico. Torino: Enaudi 1956. 627 S.

Wiese, Benno von, Deutsche Dramaturgie vom Barock bis zur Klassik. Tübingen: Max Niemeyer 1956. 144 S.

Wiese, Benno von, Der Dramatiker Friedrich Schiller und sein Verhältnis zur Bühne. Münster (Westf.): Aschendorff 1955. 32 S. (= Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster 35.)

8. SCHAUSPIELER UND SCHAUSPIELKUNST, KOSTÜM UND MASKE

Gittings, R., The Masks of Keats. London 1956.

Heilman, Robert Bechtold, Magic in the web; action and language in Othello. Lexington: Univ. of Ky. Press 1956. 298 S.

Hodapp, William, Face your audience; audition readings for actors. New York: Hastings House 1956. 143 S.

Ihering, H., Schauspieler in der Entwicklung. Berlin: Aufbau-Verl. 1956.

Krien, Gisela, Der Ausdruck der antiken Theatermasken. Wien 1955. Diss.

Lemmer, Klaus Joachim, Deutsche Schauspieler der Gegenwart. Berlin: Rembrandt Verl. 1955.

Pirchan, Emil, Maschere e trucco teatrale. Milano: A. Vallardi 1955. 100 S. Ill.

Strenkovsky, Serge, The art of make-up; edited by Elizabeth S. Taber. London: Müller 1955. 19, 350 S. Ill.

Strickland, F. Cowles, The technique of acting. New York: McGraw-Hill 1955. 323 S. Ill.

Tomkinson, Constance, Les girls. London: M. Joseph 1956. 245 S. Ill.

9. PUBLIKUM UND KRITIK

Burger, Lydia, Hans Trog als Theaterkritiker. Aus dem schweizerischen Theaterleben, 1887—1928. Thalwil-Zürich: Theaterkultur-Verlag (1955). 127 S.

Gehre, Das Theaterpublikum zwischen Mittelalter und Neuzeit. Eisenach: Erich Röth 1956.

10. RELIGIÖSES THEATER

Cohen, Gustave, Anthologie du drame liturgique en France au moyen âge. Paris: Editions du Cerf 1955. 292 S.

Iyer, K., Kathakali Bharatha: the sacred dance-drama of Malabar. London: Luza 1955. 12, 137 S. Ill.

11. COMMEDIA DELL'ARTE, VOLKSSPIEL, LAIENSPIEL, KINDERTHEATER

(Budenz, Toni) Das Laienspielbrevier. München: Don Bocso 1955.

Buerki, F. A., Stagecraft for nonprofessionals. 2. ed. Madison: Univ. of Wisconsin Press 1955. 153 S. Ill.

Hirlaus, Thelma, Harlequin Poenix. London: Lane 1956.

Smith, D., Amateur acting and stage encyclopedia. Kingswood: Elliot 1956.

12. OPER UND OPERETTE

Bauer, Rudolf, Die Oper. Lebendiges Musiktheater bis zur Gegenwart. Berlin, Darmstadt: Deutsche Buch-Gemeinschaft (1955). 387 S.

Cross, Milton John, Stories of the great operas. New York: Pocket Books 1955. 494 S.

Danse musique theatre en Belgique. Bruxelles: Arto 1956.

Dumesnil, (René) Le Don Juan de Mozart. Paris: Plon 1955. 191 S.

Fifty years Opera and Ballet in Italy. *Gatti, Guido M. (u. a. Herausgeber):* New York: Heinmann 1956. 213 S. Ill.

Greither, Aloys, Die sieben großen Opern Mozarts. Versuche über das Verhältnis der Texte zur Musik. Heidelberg: L. Schneider 1956. 240 S.

Hughes, Spike, Great Opera Houses. A Traveller's Guide to their History and Traditions. London: Dawson 1956.

Kaubisch, Hermann, Operette. Ein Streifzug durch ihr Reich. Berlin: Henschel 1955. 115 S. Ill.

Kusche, Ludwig, Zweihundert Jahre Liebe zu Mozart. München: Süddeutscher Verl. 1956.

Landon, H. C., The Mozart companion. London: Rockliff 1956.

Skraup, S., Die Oper als lebendiges Theater. Berlin: Henschel 1956. 330 S. Ill.

13. BALLETT

Amberg, George, Ballett in America: the emergence of an american art. New York: New American Library; London: Müller 1955. 224 S. Ill.

Ballet espagnol. Préface de J. Cocteau. Paris.

(Le) Ballett Moisseiev. Texte de Georges Soria. Paris: Edit. Cercle d' art (1956).

(Les) Ballets russes. Serge de *Diaghilew* et la décoration théâtrale. *Gontcharova (Nathalie); Michel Larionov; Pierre Vorms:* Nouv. éd, revue et augm. Belvès: P. Vorms 1955. 119 S. Ill.

Beaumont, Cyril W., Ballets past and present. Being a third supplement to the Complete Book of Ballets. London: Putman 1955. 272 S. Ill.

Boyer, Noel, Jacques Murgier, Antoine Golea, Pierre Michaut: Le Ballet contre l'Opera. Souillac, Mulhouse: „Le point" (1956). 48 S. Ill. (= Le Point 61)

Buckle, Richard, In search of Diaghilev. London: Sidgwick & Jackson 1955. 128 S. Ill.

Cieplinski, Jan, Szkic dziejow baletu polskiego. London: Veritas (1956) 91 S. Ill.

Crosland, Margaret, Ballet carnival: a companion to ballet. London: Arco 1955. 12, 408 S.

Ellis Richard; Du Boulay, Christine, Partnering: the fundamentals of pas de deux. London: Beaumont 1955. 63 S. Ill.

Espinosa, (Edouard) Ballet: advanced syllabus and technique of operatic dancing. London: Espinosa 1956. 90 S.

Gilman, Stephan, The art of La Celestina. Madison: Univ. of Wisconsin Press 1955. 270 S.

Hart, John, Ballet & camera. Sadler's Wells dancers behind and on stage; with foreword by Ninette de Valois. London: Chatto & Windus 1956. 48 S. Ill.

Hofman, Rostislav, La neissance d'un ballet. Paris: Societé française de diffusion musicale et artistique 1954.

Oster, (Louis) Les Ballets du répertoire courant. Paris (1956).

Rey, Jan, Die Welt des Tanzes. Volkstanz und Ballet in der Tschechoslowakei. (Prag): Artia (1955). 116 Bl. Ill.

14. FESTSPIELE

Bayreuth 1956. Richard Wagner-Festspiele. Bayreuth: Verl. der Festspielleitung (1955). 6 Bl. Ill.

Coates, Helen R., The American festival guide. New York: Exposition Press 1956. 309 S.

Confrérie des vignerons, Vevey. *Les fêtes des vignerons de Vevey* (1647—1955). (Ouvrage historique et commémoratif.) Lausanne: Ed. Hermès (1956). 379 S. Ill.

Festival autunnale dell'opera lirica „Teatro delle novita" Bergamo, Teatro Donizetti 1955. A cura della Direzione del Festival e dell'Ente provinciale del turismo di Bergamo. Bergamo: Tip. Ist. ital. di arti grafiche 1955. 216 S. Ill.

Festliches München. Das Festprogramm 1955. The programm of the festival 1955. Il programma del festival 1955. Le programme du festival 1955. Red.: Wolfgang Thomas u. Walter Panofsky. (München: Süddeutscher Verl. 1955.) 22 S. Ill.

Guthrie, Tyron u. a. Twice have the trumpets sounded: a record of the Stratford Shakespearean Festival in Canada, 1954. London: J. Garnet Miller 1955.

Le Théâtre classique de Chine. Festival international d'art dramatique, programme présenté par la réunion du Théâtre artistique populaire de Liaoning et de l'Opéra de Pekin. Paris: Agence littéraire et artistique parisienne pour les échanges culturells 1955. 71 S. Ill.

16. SINGSPIEL, VARIETÉ, ZIRKUS

Derval, Paul, The Folies Bergère. Translated from the French by Lucienne Hill. Preface by Maurice Chevalier. London: Methuen 1955. 158 S. Ill.

Remy, Tristan, Le Cirque de Moscou. Paris: Cercle d'Art 1956. 96 S.

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Maschinen und Maschinisten der Rameau-Ära. Von Alois M. Nagler (New Haven, USA). Mit 2 Tafeln 128
Eugène Scribe und die Oper des 19. Jahrhunderts. Von Arthur Scherle (Fürth/Bayern) 141
Die grundsätzliche Bedeutung der Bühnenbildkunst. Von Angelo Maria Landi (Florenz). Mit 1 Tafel 159

Das Porträt

Sir Arthur Wallace Pickard-Cambridge 1873—1952. Von T. B. L. Webster (London) 164
Lucie Höflich. Von Herbert A. Frenzel (Berlin). Mit 1 Tafel 168

Institute — Kongresse — Ausstellungen

Gedächtnisausstellung in der schweizerischen Landesbibliothek 1956/57. Von Edmund Stadler (Bern) 173

Besprechungen

Gisela Schwanbeck, Bibliographie der deutschsprachigen Hochschulschriften zur Theaterwissenschaft 1885—1952 (H. Kindermann) 176
Dokumente zum Theater Finnlands und der Schweiz: M. E. Schmeidler, Das deutsche Drama auf dem finnischen Nationaltheater 1890—1905. L. Burger, Hans Trog als Theaterkritiker (G. Rindauer) 178
Siegfried Melchinger, Modernes Welttheater, Lichter und Reflexe (M. Dietrich) 182
Günther Schoop, Das Zürcher Schauspielhaus im zweiten Weltkrieg (H. Kindermann) 183
Bibliographie des im ersten Halbjahr 1956 angezeigten theaterwissenschaftlichen Schrifttums. Von Franz Hadamowsky (Wien) 185

DIE MITARBEITER VON HEFT 2

Generalintendant Harry Buckwitz, Städtische Bühnen Frankfurt a. M.
Dr. Herbert A. Frenzel, Berlin-Lichterfelde-West, Freiwaldauer Weg 24.
Direktor Dr. Franz Hadamowsky, Wien, I., Nationalbibliothek.
Intendant Dr. Alfred Kruchen, Städtische Bühnen Oberhausen.
Prof. Angelo Maria Landi, Firenze, 25, Via Ricasoli.
Generalintendant Herbert Maisch, Bühnen der Stadt Köln.
Intendant Hans Meissner, Städtische Bühnen Augsburg.
Intendant Dr. Christian Mettin, Bühnen der Hansestadt Lübeck.
Prof. Dr. Alois M. Nagler, Yale University, New Haven, USA.
Cand. phil. Wolfgang Promies, München 5, Baaderstraße 49.
Dr. Gerhart Rindauer, Wien, IX., Porzellangasse 26.
Generalintendant Dr. Walter Erich Schäfer, Württembergische Staatstheater, Stuttgart.
Dr. Arthur Scherle, Fürth/Bayern, Saarburgerstraße 8.
Vizedirektor Dr. Friedrich Schreyvogl, Burgtheater Wien.
Direktor Prof. Oscar Fritz Schuh, Theater am Kurfürstendamm, Berlin.
Intendant Dr. Hans Schüler, Nationaltheater Mannheim.
Intendant Hans Schweikart, Kammerspiele München.
Univ.-Doz. Dr. Edmund Stadler, Bern, Landesbibliothek, Hallwylstraße 15.
Intendant Hannes Tannert, Theater der Stadt Baden-Baden.
Univ.-Prof. T. B. L. Webster, University College, Gowerstreet, London W. C. 1.

HEINZ KINDERMANN

HERMANN BAHR

Ein Leben für das europäische Theater

Mit einer Hermann-Bahr-Bibliographie von Kurt Thomasberger

380 Seiten. 12 Tafeln. Oktav. 1954. Leinen S 96.—, DM 16.80

Das Buch zeigt Hermann Bahr nicht nur als den bedeutenden Bühnendichter, Schriftsteller und Theaterkritiker, sondern vor allem auch als den großen Dramaturgen der Jahrzehnte um 1900, der das Erbe von Lessing und Tieck, Immermann und Laube weiterführte und dessen Anregungen und Richtlinien bis heute nachwirken.

„Die Formulierung ‚Dramaturg' bezieht sich nicht nur auf Bahrs zeitweilige Berufsstellung am Burgtheater, sie umfaßt gleichermaßen den Kritiker und Reinhardt-Regisseur: Einen in jeder Lebensphase aktiv an den geistigen Strömungen seiner Zeit mitgestaltenden wachen und produktiven Geist. Der liebenswürdige Autor der unverwüstlichen Standard-Komödien ‚Das Konzert' und ‚Die Kinder' wird in der meisterhaften Interpretation Heinz Kindermanns zu einem bestimmenden Faktor in der Entwicklung des europäischen Theaters. Die klug disponierte Arbeit verdient weitgehende Beachtung."

Bühnenblätter des Nationaltheaters Mannheim

ANDREAS LIESS

JOHANN MICHAEL VOGL

Hofoperist und Schubertsänger

24 Seiten. 8 Tafeln. Notenbeispiele im Text und als 16seitige Beilage. Oktav. 1954. Leinen S 78.—, DM 14.—

Johann Michael Vogl war als hervorragender Opernsänger seiner Zeit zugleich Führer der „deutschen Opernbewegung" am Wiener Kärntnertortheater und damit Repräsentant einer glanzvollen Epoche der deutschen Musikbühne. Andreas Liess, der bekannte Musikhistoriker, hat diese für die Operngeschichte wichtige, aber bisher weniger geläufige Wirksamkeit Vogls — neben dessen unvergänglichen Verdiensten als Freund und Förderer Schuberts — erstmalig monographisch gewürdigt und damit viel Neues zur Geschichte der Wiener Oper dargestellt.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN